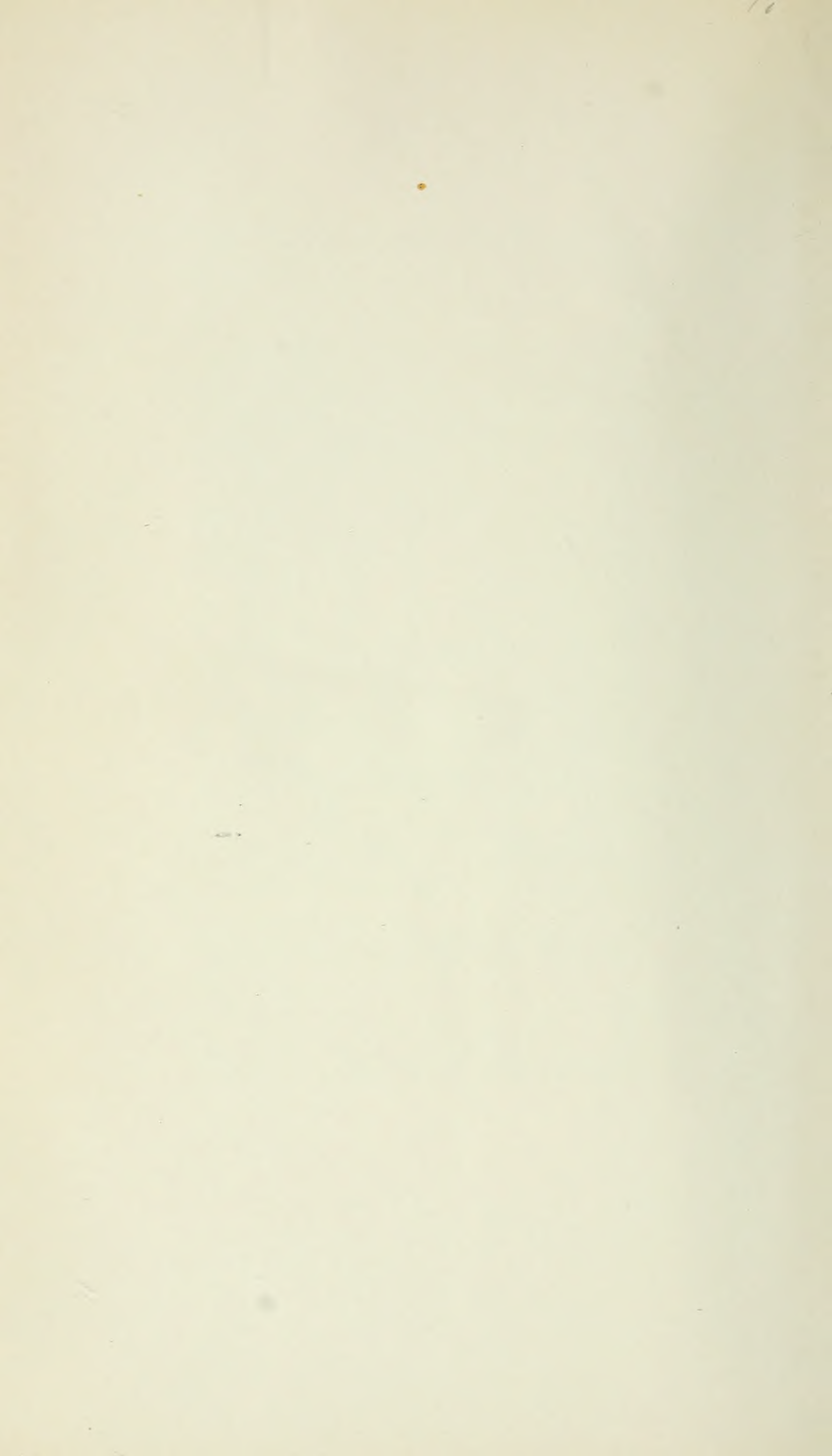

Geschichte
des Deutschen Volkes



Geschichte
des
deutschen Volkes

vom dreizehnten Jahrhundert bis zum Ausgang
des Mittelalters

Von

Emil Michael S. J.

Doktor der Theologie und der Philosophie, ordentlichem Professor der Kirchengeschichte
und der christlichen Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck

Fünfter Band

Die bildenden Künste in Deutschland während des dreizehnten Jahrhunderts

Erste bis dritte Auflage

Freiburg im Breisgau
Herdersche Verlagshandlung
1911
Berlin, Karlsruhe, München, Straßburg, Wien, London und St Louis, Mo.

Kulturzustände des deutschen Volkes während des dreizehnten Jahrhunderts

Fünftes Buch

Von

Emil Michael

Erste bis dritte Auflage

Mit 89 Abbildungen auf 24 Tafeln, darunter zwei Farbentafeln

Freiburg im Breisgau
Herdersche Verlagshandlung
1911
Berlin, Karlsruhe, München, Straßburg, Wien, London und St Louis, Mo.

Buchdruckerei der Herderschen Verlagshandlung in Freiburg

Inhalt.

Kulturzustände des deutschen Volkes während des 13. Jahrhunderts.

Fünftes Buch.

Die bildenden Künste in Deutschland während des 13. Jahrhunderts.

Erster Abschnitt.

Baukunst.

Erstes Kapitel.

Charakteristik des romanischen Stils, des Übergangs und der Gotik.

Zweites Kapitel.

Bauherren und Baumeister.

Drittes Kapitel.

Wie es bei einem Baue zuging. Die Bauhütte.

Viertes Kapitel.

Aufbringung der Geldmittel.

Fünftes Kapitel.

Kirchen des romanischen und des Übergangsstils.

Sechstes Kapitel.

Gotische Kirchen.

Siebtes Kapitel.

Weltliche Bauten.

Zweiter Abschnitt.

Bildhauerkunst.

Dritter Abschnitt.

Kunstgewerbe und Kleinkunst.

Erstes Kapitel.

Goldschmiedekunst.

Zweites Kapitel.

Elfenbeinschnitzerei.

Drittes Kapitel.

Arbeiten aus Stein, aus unedeln Metallen und aus Holz.

Vierter Abschnitt.

Malerei.

Erstes Kapitel.

Buchmalerei.

Zweites Kapitel.

Wand-, Decken- und Tafelmalerei.

Drittes Kapitel.

Glasmalerei.

Vollständige Titel

der wiederholt und in bedeutend abgekürzter Form zitierten Werke.

Adler F. Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des preußischen Staates. 2 Bde. Berlin 1862—1898.

Aldenkirchen J. Die mittelalterliche Kunst in Soest. Ein Beitrag zur rheinisch-westfälischen Kunstgeschichte. Bonn 1875.

Atz K. Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg. 2. Aufl. Innsbruck 1909.

Bachem J. Sächsische Plastik vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des 13. Jahrhunderts. Berliner Dissertation. Weimar 1908.

Beck L. Die Geschichte des Eisens in technischer und kulturgeschichtlicher Beziehung. 1. Abteilung. Braunschweig 1884.

Becker und v. Hefner. Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance. Frankfurt a. M. I, 1852; II, 1857; III, 1863.

Beissel St. Die Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des hl. Viktor zu Xanten. [I.] Bau. — [II.] Geldwert und Arbeitslohn. — [III.] Ausstattung. 2. Ausgabe. Freiburg i. Br. 1889.

Beissel St. Aachener Goldschmiede. In der Zeitschrift für christliche Kunst 1891, 377 ff.

Beissel St. Stadt und Stift Fritzlar. Eine kulturhistorische Studie. In den Stimmen aus Maria-Laach 1895, II 378 ff.

Beissel St. Die Kirche U. L. Frau zu Trier. In der Zeitschrift für christliche Kunst 1899, 231 ff.

Beissel St. Die Aachenfahrt. Verehrung der Aachener Heiligtümer seit den Tagen Karls des Großen bis in unsere Zeit. Freiburg i. Br. 1902. 82. Ergänzungsheft zu den Stimmen aus Maria-Laach.

Beissel St. Die Einführung der gotischen Baukunst in Deutschland bis zu Ende des 13. Jahrhunderts. In den Stimmen aus Maria-Laach 1903, I 237 ff 379 ff.

Beissel St. Die westfälische Plastik des 13. Jahrhunderts. In den Stimmen aus Maria-Laach 1903, II 308 ff 446 ff.

Beissel St. Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes. Werke der Goldschmiedekunst, Elfenbeinschnitzerei und Textilkunst. 35 Lichtdrucke. M.-Gladbach 1904.

Beissel St. Die Glasgemälde der Kirche der hl. Elisabeth zu Marburg. In den Stimmen aus Maria-Laach 1907, II 263 ff.

Beissel St. Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte. Mit 292 Abbildungen. Freiburg i. Br. 1909.

Below G. v. Das ältere deutsche Städtewesen und Bürgertum. 2. Aufl. Bielefeld und Leipzig 1905 (Monographien zur Weltgeschichte, herausgeg. von Ed. Heyck, VI).

Bergner H. Zur Glockenkunde Thüringens. Jena 1896.

Bergner H. Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905.

Bergner H. Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland. 2 Bde. Leipzig 1906.

Bergner H. Naumburg und Merseburg. Leipzig 1909. In: Berühmte Kunststätten Bd XLVII.

Berlepsch H. A. Chronik der Gold- und Silberschmiedekunst nebst Nachrichten über die inneren Beziehungen dieser Kunst zu dem Münzwesen früherer Zeiten und der Erfindung des Kupferstiches (Bd III der Chronik der Gewerke). St Gallen 1850.

Bertram A. Hildesheims Domgruft und die Fundatio Ecclesie Hildensemensis. Nebst Beschreibung der neuentdeckten Confessio des Kreuzaltares, der Gräberfunde der Domgruft und des nielloartigen Chorfußbodens. Hildesheim 1897.

Bertram A. Geschichte des Bistums Hildesheim. Bd I. Hildesheim 1899.

Bickell L. Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Kassel. Bd I: Kreis Gelnhausen. Marburg 1901.

Bock F. Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters. 3 Bde. Bonn 1856. 1866. 1871.

Bock F. Die Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation nebst den Kroninsignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei. Mit kunstgeschichtlichen Erläuterungen von —. Wien 1864. Dazu ein Tafelband.

Bock F. Der Kunst- und Reliquienschatz des Kölner Domes. Köln und Neuß 1870.

Böckner R. Das Peterskloster in Erfurt. Herausgeg. von H. Weißenborn. Separatabdruck aus den Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt. Hft 10 und 11. Erfurt 1881. 1883.

Bode W. Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887.

Boeheim W. Handbuch der Waffenkunde. Leipzig 1890.

Böhmer-Ficker-Winkelmann. Regesta imperii V. Die Regesten des Kaiserreichs unter Philipp, Otto IV., Friedrich II., Heinrich (VII.), Konrad IV., Heinrich Raspe, Wilhelm und Richard (1198—1272). 3 Bde (Bd III: Einleitung und Register, bearbeitet von Franz Wilhelm). Innsbruck 1881—1901.

Borrmann R. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, unter Mitwirkung von H. Kolb und O. Vorlaender herausgeg. von —. Berlin [1902].

Braun Jos. Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik. Freiburg i. Br. 1907.

Bredt E. W. Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1903.

Brinckmann A. E. Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Straßburg 1906 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 69).

Bruck R. Die elsässische Glasmalerei vom Beginn des 12. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Straßburg i. E. 1902. Mit Atlas.

Bruck R. Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen. Dresden 1906.

Buberl P. Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst. Wien 1910 (Sonderabdruck aus dem kunstgeschichtlichen Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale 1909).

Buchner O. Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Straßburg 1902 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 37).

Cardauns H. Konrad von Hostaden, Erzbischof von Köln (1238—1261). Köln 1880.

Cardauns H. Die Anfänge des Kölner Domes. Im Historischen Jahrbuch der Görres-Gesellschaft II, Münster 1881, 254 ff.

Clemen P. Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. In der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XIV, Leipzig 1903, 95 ff.

Clemen P. Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn. Düsseldorf 1905 (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz V 3).

Clemen P. Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande. Tafelband. Düsseldorf 1905.

Creutz s. Lüer und Creutz.

Creutz M. Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland. Köln 1910.

Dacheux. Das Münster von Straßburg. Straßburg 1900. Mit Atlas.

Dehio G. und Bezold G. v. Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, historisch und systematisch dargestellt. 2 Bde. Stuttgart 1884—1901. Dazu ein Bilderatlas mit 601 Tafeln.

Dehio G. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bd I: Mitteldeutschland. Berlin 1905. Bd II: Nordostdeutschland. Berlin 1906. Bd III: Süddeutschland. Berlin 1908.

Dehio G. und Bezold G. v. Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Herausgeg. von —. Berlin 1905 ff.

Didron Ainé. Manuel des œuvres de bronze et d'orfévrerie du moyen-âge. Paris 1859.

Dohme R. Die Kirchen des Cistercienserordens in Deutschland während des Mittelalters. Leipzig 1869.

Dohme R. Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887.

Doering O. Deutschlands mittelalterliche Kunstdenkmäler als Geschichtsquelle. Leipzig 1910 (Hiersemanns Handbücher, Bd VII).

Dreger M. Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Mit Ausschluß der Volkskunst. Ein Textband und zwei Tafelbände. Wien 1904.

Ebe G. Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge. Bd I und II: Architektur. Bd III und IV: Malerei. Leipzig 1897—1901.

Eichstätts Kunst. Geschildert von F. X. Herb, F. Mader, S. Mutzl, J. Schlecht, F. X. Thurnhofer. München 1901.

Ennen L. und Eckertz G. Quellen zur Geschichte der Stadt Köln. Herausgeg. von —. 3 Bde. Köln 1860. 1863. 1867.

Ennen L. Der Dom zu Köln von seinem Beginne bis zu seiner Vollendung. Festschrift. Köln 1880.

Eye A. v. und Falke J. v. Kunst und Leben der Vorzeit vom Beginne des Mittelalters bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, in Skizzen nach Originaldenkmälern für Künstler und Kunstfreunde. 2 Bde. Nürnberg 1858.

Fahrngruber J. Hosanna in excelsis. Beiträge zur Glockenkunde aus der Diözese St Pölten. St Pölten 1894.

Falke J. v. Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888.

Falke O. v. und Frauberger H. Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Herausgeg. von —. Frankfurt a. M. 1904.

Falke O. v. Der Dreikönigenschrein des Nikolaus von Verdun im Kölner Domschatz. 25 Lichtdrucktafeln. M.-Gladbach [1911].

Falke O. v. s. Geschichte, Illustrierte, des Kunstgewerbes.
Feigel A. Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck. Dissertation. Halle a. d. S. 1907.
Feil J. Beiträge zur älteren Geschichte der Kunst- und Gewerbstätigkeit in Wien (Separatabdruck aus den Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins). Wien 1860.
Findel J. G. Geschichte der Freimaurerei von der Zeit ihres Entstehens bis auf die Gegenwart. 7. Aufl. Leipzig 1900.
Franck-Oberaspach K. Der Meister der Ekklesia und Synagoge am Straßburger Münster. Beiträge zur Geschichte der Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts in Deutschland, mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zur gleichzeitigen französischen Kunst. Düsseldorf 1903.
Frantz E. Geschichte der christlichen Malerei. 2 Bde und ein unpaginierter Band ‚Bilder'. Freiburg i. Br. 1887. 1904.
Franz A. Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter. 2 Bde. Freiburg i. Br. 1909.
Frieß G. E. Studien über das Wirken der Benediktiner in Österreich für Kultur, Wissenschaft und Kunst. 5 Abteilungen. Waidhofen a. d. Ybbs 1872.
Geiges F. Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. Ein Beitrag zu dessen Kenntnis und Würdigung. Erster Teil: 13. und 14. Jahrhundert. Freiburg i. Br. 1901 ff.
Geiges s. Unser Lieben Frauen Münster zu Freiburg i. Br.
Geschichte, Illustrierte, des Kunstgewerbes. Herausgeg. in Verbindung mit W. Behncke, M. Dreger, O. v. Falke, J. Folnesics, O. Kümmel, E. Pernice und G. Swarganski von G. Lehnert. 2 Bde. Berlin [1907/08].
Gietmann G. Ästhetik der Baukunst. Freiburg i. Br. 1903 (Fünfter Teil der Kunstlehre).
Goldschmidt A. Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil. Berlin 1902. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, Bd XX (1899), XXI (1900) und XXIII (1902).
Gonse L. L'art gothique. L'architecture — la peinture — la sculpture — le décor. Paris s. a.
Haendcke B. Der unbekleidete Mensch in der christlichen Kunst seit neunzehn Jahrhunderten. Eine kunst- und kulturgeschichtliche Untersuchung. Straßburg 1910.
Hager G. Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stukkatoren. In: Oberbayrisches Archiv für vaterländische Geschichte XLVIII, München 1893—1894, 195 ff.
Hagn Th. Das Wirken der Benediktinerabtei Kremsmünster für Wissenschaft, Kunst und Jugendbildung. Linz 1848.
Hamann R. und Rosenfeld F. Der Magdeburger Dom. Berlin 1910.
Hasak M. Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert. Berlin 1899.
Hasak M. Die Kirchen Groß St Martin und St Aposteln in Köln. In: Die Baukunst, Hft 11. Berlin und Stuttgart 1899.
Hasak M. Die romanische und die gotische Baukunst. 2 Bde. Stuttgart 1902. 1903 (Handbuch der Architektur, Tl 2, Bd IV, Hft 3 und 4).
Hasak M. Zur Geschichte der deutschen Bildwerke des 13. Jahrhunderts. In der Zeitschrift für christliche Kunst 1906, 369 ff.
Hase W. und Quast F. v. Die Gräber in der Schloßkirche zu Quedlinburg. Quedlinburg 1877.

Haseloff A. Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 9).
Haseloff A. Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg, herausgeg. von —. Berlin [1907].
Heeremann von Zuydwyk Cl., Freiherr. Die älteste Tafelmalerei Westfalens. Beitrag zur Geschichte der altwestfälischen Kunst. Münster i. W. 1882.
Hefner-Alteneck v. Eisenwerke oder Ornamentik der Schmiedekunst des Mittelalters und der Renaissance I, München 1870; II und III, Frankfurt a. M. 1885. 1891.
Hefner-Alteneck J. H. v. Waffen. Ein Beitrag zur historischen Waffenkunde. Frankfurt a. M. 1903.
Heideloff C. Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland. Nürnberg 1844.
Heider und Eitelberger. Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates I, Stuttgart 1856; II, ebd. 1858.
Heraklius. Von den Farben und Künsten der Römer. Originaltext und Übersetzung. Mit Einleitung, Noten und Exkursen versehen von Albert Ilg. In den Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd IV. Wien 1873.
Herders ‚Bilderatlas‘ zur Kunstgeschichte. Freiburg i. Br. [1908].
Heyne J. Dokumentierte Geschichte des Bistums und Hochstiftes Breslau I. Breslau 1860.
Jäger J. Die Klosterkirche zu Ebrach. Ein kunst- und kulturgeschichtliches Denkmal aus der Blütezeit des Cistercienserordens. Würzburg 1903.
Janitschek H. Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.
Janner F. Die Bauhütten des deutschen Mittelalters. Leipzig 1876.
Janner F. Geschichte der Bischöfe von Regensburg. 3 Bde. Regensburg 1883. 1884. 1886.
Ilg A. Geschichte des Glases in kunstindustrieller Hinsicht von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1874.
Ilg A. Goldschmiedekunst. In: Geschichte der technischen Künste, herausgeg. von Bruno Bucher, Bd II. Berlin und Stuttgart 1886.
Ilg A. Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen. Bd V der Quellenschriften. N. F. 1892.
Kehrer H. Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst. 2 Bde. Leipzig 1909.
Kemmerich M. Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Leipzig 1909.
Kemmerich M. Die deutschen Kaiser und Könige im Bilde. Leipzig 1910.
Kirche, die katholische, unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild. Bd II von Paul Maria Baumgarten und Joseph Schlecht. Wien 1900.
Klemm A. Die Unterhütte zu Konstanz, ihr Buch und ihre Zeichen. In der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F. IX, Karlsruhe 1894, 193 ff.
Klopfleisch F. Drei Denkmäler mittelalterlicher Malerei aus den obersächsischen Landen, nebst einem Anhang über zerstörte alte Malereien zu Jena. Jena 1860.
Koch H. Geschichte des Seidengewerbes in Köln vom 13. bis zum 18. Jahrhundert. Leipzig 1907 (Staats- und sozialwissenschaftliche Forschungen, herausgeg. von Schmoller und Sering, Hft 128).
Kolb H. Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Originalaufnahmen. Stuttgart [1884].
Kraus Fr. X. Die christlichen Inschriften der Rheinlande I und II, 1 2. Freiburg i. Br. 1890. 1892. 1894.

Kraus Fr. X. Der Kirchenschatz von St Blasien, jetzt zu St Paul in Kärnten. Herausgeg. von —. Freiburg i. Br. 1892.

Kraus Fr. X. Geschichte der christlichen Kunst I und II, 1. Abt. Freiburg i. Br. 1896. 1897. Bd II, 2. Abt., von Joseph Sauer. Ebd. 1908.

Kreuser J. Kölner Dombriefe oder Beiträge zur altchristlichen Kirchenbaukunst. Berlin 1844.

Kreuser J. Der christliche Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildnerei, nebst Andeutungen für Neubauten. 2 Bde. 2. Aufl. Regensburg 1860. 1861.

Kugler F. Handbuch der Geschichte der Malerei seit Konstantin dem Großen. Zweite Auflage, unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von J. Burckhardt. 2 Bde. Berlin 1847.

Kuhn A. Allgemeine Kunstgeschichte. Die Werke der bildenden Kunst vom Standpunkte der Geschichte, Technik und Ästhetik. 3 Bde in 6 Halbbänden. Einsiedeln, Waldshut und Köln a. Rh. 1909.

Kunst-Topographie, österreichische. Bd I [einziger]: Herzogtum Kärnten. Wien 1889.

Lehmann H. Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. 1. Tl: Ihre Entwicklung bis zum Schlusse des 14. Jahrhunderts. Zürich 1906 (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd XXVI, Hft 4).

Lehmgrübner P. Mittelalterliche Rathausbauten in Deutschland. 1. Tl: Fachwerksrathäuser. Berlin 1905.

Leitschuh F. Führer durch die kgl. Bibliothek zu Bamberg. 2. Aufl. Bamberg 1889.

Lessing J. Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. Herausgeg. von —. Erschienen in Lieferungen. Berlin 1900 ff.

Liebeskind P. Die Theophilus-Glocken. Eine Glockenstudie. Im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1905, 153 ff.

Lübbecke F. Die gotische Kölner Plastik. Straßburg 1910 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 133).

Lübke W. Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853.

Lübke W. Die Kunst des Mittelalters. 14. Auflage, vollständig neu bearbeitet von M. Semrau. Eßlingen a. N. 1910 (Grundriß der Kunstgeschichte von W. Lübke II).

Luchs H. Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters. Breslau 1872.

Lüer H. und Creutz M. Geschichte der Metallkunst. Bd I: Kunstgeschichte der unedeln Metalle, bearbeitet von H. Lüer. Stuttgart 1904. Bd II: Kunstgeschichte der edeln Metalle, bearbeitet von M. Creutz. Ebd. 1909.

Luthmer F. Deutsche Möbel der Vergangenheit. Leipzig [o. J.]. Bd VII der Monographien des Kunstgewerbes, herausgeg. von Jean Louis Sponsel.

Lutsch H. Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler. Drei Mappen — ein Textband. Breslau 1903.

Mâle É. L'art religieux du XIII[e] siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen-âge et sur les sources d'inspiration. Nouvelle édition. Paris 1902 (3[e] éd. 1910).

Martin E. Der Minnesang in Thüringen und der Sängerkrieg auf der Wartburg. In: Die Wartburg 167 ff.

Mély F. de. Les primitifs français et leurs signatures. Les sculpteurs. Extrait de l'Ami des Monuments et des Arts. Paris 1908.

Michel A. Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de —. Paris 1905 ff. Die Zeit bis zum Ende des Mittelalters behandeln die Bde I, 1 2; II, 1 2. 1905. 1906.

Mone F. J. Über die Domfabrik zu Speier. In dem Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit V, Karlsruhe 1836, 92 ff 241 ff.

Montalembert Graf v. Leben der hl. Elisabeth von Ungarn, Landgräfin von Thüringen und Hessen (1207—1231). Übersetzt und mit Anmerkungen vermehrt von J. Ph. Städtler. 3. Aufl. Regensburg 1862.

Monumenta Erphesfurtensia saec. XII XIII XIV edidit Oswaldus Holder-Egger. Hannoverae et Lipsiae 1899.

Moriz-Eichborn K. Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Straßburg 1899 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 16).

Mundt A. Die Erztaufen Norddeutschlands von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Erzgusses. Leipzig 1908.

Münzenberger E. Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst I. Frankfurt a. M. 1885—1890. Bd II von St. Beissel, 1895—1905.

Neuwirth J. Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Premysliden. Prag 1888.

Oidtmann H. Die Glasmalerei. 1. Tl: Die Technik der Glasmalerei; 2. Tl: Die Geschichte der Glasmalerei. Bd I: Die Frühzeit bis zum Jahre 1400. Köln 1892. 1898.

Otte H. Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. 5. Aufl. In Verbindung mit dem Verfasser bearbeitet von E. Wernicke. 2 Bde. Leipzig 1883. 1884.

Otte H. Glockenkunde. 2. Aufl. Leipzig 1884.

Ottokars österreichische Reimchronik. Nach den Abschriften Franz Lichtensteins herausgeg. von Joseph Seemüller. 2 Bde. Hannover 1890. 1893. Monumenta Germaniae historica, Deutsche Chroniken V, 1 2.

Palustre L. et Barbier de Montault X. Le trésor de Trèves. Paris s. a.

Paulus E. Die Cistercienserabtei Bebenhausen. Stuttgart 1886.

Paulus E. Die Cistercienserabtei Maulbronn. 3. Aufl. Stuttgart 1889.

Pfister M. Der Dom zu Bamberg. Bamberg 1896.

Podlaha A. und Šittler. Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreich Böhmen. Die kgl. Hauptstadt Prag. Bd II, 1: Der Domschatz. Prag 1903. Bd II, 2: Die Bibliothek des Metropolitankapitels. Ebd. 1904.

Polaczek E. Der Übergangsstil im Elsaß. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Straßburg 1894 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 4).

Prill J. Die Schloßkirche zu Wechselburg, dem ehemaligen Kloster Zschillen. Leipzig 1884.

Pyl Th. Geschichte des Cistercienserklosters Eldena. 2 Tle. Greifswald 1880—1882.

Rahn R. Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schluß des Mittelalters. Zürich 1876.

Ranke E. F. und Kugler F. Beschreibung und Geschichte der Schloßkirche zu Quedlinburg und der in ihr vorhandenen Altertümer. Herausgeg. von W. E. Fricke. Berlin 1838.

Ratzinger. Forschungen zur bayrischen Geschichte. Kempten 1898.

Reiche R. Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts. In der Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde LXIII, 1. Abt., Münster i. W. 1905, 91—166. Auch erschienen als Straßburger Dissertation.

Reiners H. Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Straßburg 1909 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 113).

Ribbach E. Geschichte der bildenden Künste mit besonderer Berücksichtigung der Hauptepochen derselben. Berlin 1884.

Riehl B. Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst bis zum Tode Pieter Brueghel des Älteren. Berlin und Stuttgart 1884.

Riehl B. Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. München 1906. In den Verhandlungen der historischen Klasse der kgl. bayrischen Akademie der Wissenschaften, Bd XXIII.

Riehl B. Die Kunst an der Brennerstraße. 2. Aufl. Leipzig 1908.

Riggenbach Th. Die Chorgestühle des Mittelalters vom 13. bis 16. Jahrhundert. In den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale VIII, Wien 1863, 213 ff 244 ff.

Roehl E. Über die Bildnissiegel der schlesischen Fürsten im 13. und 14. Jahrhundert. Mit acht Siegeltafeln. In der Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Altertum Schlesiens XXVI, Breslau 1892, 282 ff.

Rothes W. Christus des Heilandes Leben, Leiden, Sterben und Verherrlichung in der bildenden Kunst aller Jahrhunderte. Köln a. Rh. 1910.

San Marte. Zur Waffenkunde des älteren deutschen Mittelalters. Quedlinburg und Leipzig 1867.

Salzer A. Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur. Wien 1910.

Sauer J. Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus. Freiburg i. Br. 1902.

Sauerlandt M. Deutsche Plastik des Mittelalters. Düsseldorf und Leipzig [1909].

Sava C. v. Die Siegel der österreichischen Regenten. In den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale IX (1864) 147 ff.

Schäfer C. und Stiehl O. Romanische und gotische Baukunst. Die mustergültigen Kirchenbauten des Mittelalters in Deutschland. Geometrische und photographische Aufnahmen nebst Beispielen der originalen Bemalung. Herausgeg. von —. Berlin [1901].

Schäfer C. Von deutscher Kunst. Gesammelte Aufsätze und nachgelassene Schriften [herausgeg. von H. A. Schäfer, dem Sohne des Verfassers]. Berlin 1910.

Scheuber J. Die mittelalterlichen Chorstühle in der Schweiz. Straßburg 1910 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 128).

Schlosser J. v. Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien 1896.

Schmarsow A. Die Bildwerke des Naumburger Domes. In: Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters, ausgewählt und erläutert von August Schmarsow, aufgenommen und herausgeg. von Eduard v. Flottwell. 1. Tl. Magdeburg 1892.

Schmidt Paul. Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Straßburg 1903 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 47).

Schmitz H. Die mittelalterliche Malerei in Soest. Zur Geschichte des Naturgefühls in der deutschen Kunst. Münster i. W. 1906 (Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte, herausgeg. von H. Ehrenberg, Hft 3).

Schmitz W. Die mittelalterlichen Metall- und Holztüren Deutschlands, ihr Bildwerk und ihre Technik. Trier 1905.
Schnaase C. Geschichte der bildenden Künste, Bd IV V VI. 2. Aufl. Düsseldorf 1871. 1872. 1874.
Schneider F. Mittelalterliche Goldfibeln. Ein Fund aus dem Boden von Mainz. Berlin 1897. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen 1897, Hft 2/3.
Schönermark G. Die Altersbestimmung der Glocken. In der Zeitschrift für Bauwesen XXXIX, Berlin 1889, 14 ff 175 ff. Dazu im ‚Atlas' zur Zeitschrift für Bauwesen XXXIX (1889), Blatt 6–8.
Schönermark G. Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Straßburg 1908.
Schubart F. W. Die Glocken im Herzogtum Anhalt. Ein Beitrag zur Geschichte und Altertumskunde Anhalts und zur allgemeinen Glockenkunde. Dessau 1896.
Schulte W. Geschichte des Breslauer Domes und seine Wiederherstellung. Breslau 1907.
Schultz A. Schlesiens Kunstleben im 13. und 14. Jahrhundert. Breslau 1870.
Schweitzer H. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Aufgenommen und beschrieben von —. Straßburg 1899 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 14).
Schweitzer H. Geschichte der deutschen Kunst von den ersten historischen Zeiten bis zur Gegenwart. Ravensburg 1905.
Sello G. Das Cistercienserkloster Hude bei Oldenburg. Oldenburg und Leipzig 1895.
Seyler A. Die mittelalterliche Plastik Regensburgs. Dissertation. München 1905.
Sighart J. Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart. München 1862.
Sörensen. Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst. Freiburg i. Br. 1901 (Vierter Teil der Kunstlehre).
Springer A. Handbuch der Kunstgeschichte. II: Das Mittelalter. 8. Aufl. Völlig umgearbeitet von Joseph Neuwirth. Leipzig 1909.
Stein H. Les architectes des cathédrales gothiques. Étude critique. Paris s. a.
Stephani G. Die textile Innendekoration des frühmittelalterlichen deutschen Hauses und die ältesten Stickereien Pommerns. Dissertation. Halle 1898.
Stiehl O. Das deutsche Rathaus im Mittelalter in seiner Entwicklung geschildert. Leipzig 1905.
Stiehl O. Der Wohnbau des Mittelalters (1. Aufl. bearbeitet von August v. Essenwein). 2. Aufl. Leipzig 1908 (Handbuch der Architektur, Tl 2, Bd IV, Hft 2).
Straßburg und seine Bauten. Herausgeg. vom Architekten- und Ingenieur-Verein für Elsaß-Lothringen. Straßburg 1894.
Theophilus Presbyter, Schedula diversarum artium. Revidierter Text, Übersetzung und Appendix von Albert Ilg. In den Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance VII, Wien 1874.
Tibus A. Das Grab Bischof Dietrichs III., geborenem Grafen von Isenburg, im Dom zu Münster. Münster 1886.
Trautmann F. Kunst und Kunstgewerbe vom frühesten Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts. Nördlingen 1869.
Unser Lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau. 68 Lichtdrucktafeln nach Aufnahmen von Karl Günther, mit begleitendem Text von Fritz Geiges. Herausgeg. vom Freiburger Münsterbauverein. Freiburg i. Br. 1896.

Urkundenbuch der Stadt Straßburg, bearbeitet von Wilhelm Wiegand, Bd I und II. Straßburg 1879. 1886 (= Urkunden und Akten der Stadt Straßburg, 1. Abt.).
Verzeichnis, Beschreibendes, der illuminierten Handschriften in Österreich. Herausgeg. von Franz Wickhoff. Leipzig 1905 ff.
Viollet-le-Duc. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI[e] au XVI[e] siècle. tt. 10. Paris 1854—1875.
Viollet-le-Duc. Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance. tt. 6. Paris 1872—1875.
Vogt Fr. und Koch M. Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 2. Aufl. Bd I. Leipzig und Wien 1904.
Wackernagel W. Die deutsche Glasmalerei. Leipzig 1855.
Walderdorff Graf H. v. Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart. 4. Aufl. Regensburg 1896.
Wartburg, die. Ein Denkmal deutscher Geschichte und Kunst, dem deutschen Volke gewidmet von Großherzog Karl Alexander von Sachsen, dargestellt in Monographien von Karl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach, Richard Voß, Karl Wenck, Paul Weber, Ernst Martin, Wilhelm Oncken, Max Baumgärtel, Otto v. Ritgen, August Trinius und in 706 authentischen Abbildungen im Text und auf 54 Tafeln, bearbeitet vom Herausgeber Max Baumgärtel. Berlin 1907.
Wattenbach. Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. 6. Aufl. Berlin 1893 f.
Weber P. Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Eine kunsthistorische Studie. Stuttgart 1894.
Weber P. Die Iweinbilder aus dem 13. Jahrhundert im Hessenhofe zu Schmalkalden. Sonderabdruck aus der Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig und Berlin 1901.
Weber P. Baugeschichte der Wartburg. In: Die Wartburg 47 ff.
Weese A. Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 10).
Weinhold K. Die deutschen Frauen in dem Mittelalter. 2 Bde. 3. Aufl. Wien 1897.
Wenck K. Älteste Geschichte der Wartburg von den Anfängen bis auf die Zeiten Hermanns I. In: Die Wartburg 27 ff.
Woermann K. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Bd II: Die Kunst der christlichen Völker bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Leipzig und Wien 1905.
Woltmann A. Die Malerei des Mittelalters. In: Geschichte der Malerei, herausgeg. von —, Bd I. Leipzig 1879.
Zeller A. Die Stiftskirche St Peter zu Wimpfen im Tal. Wimpfen 1903.
Zingerle J. Sagen aus Tirol. 2. Aufl. Innsbruck 1891.
Zürcher K. Die Botenlaubischen Grabdenkmäler in der Klosterkirche zu Frauenrode. In: Neue Beiträge zur Geschichte des deutschen Altertums, herausgeg. von dem Hennebergischen altertumsforschenden Verein in Meiningen. 22. Lieferung, S. 3 ff. Meiningen 1909.

Verzeichnis der Abbildungen.

Baukunst.

Bildhauerkunst.

Kunstgewerbe und Kleinkunst.

Malerei.

Kulturzustände des deutschen Volkes während des 13. Jahrhunderts.

Fünftes Buch.

Die bildenden Künste in Deutschland während des 13. Jahrhunderts.

Der Einfluß, den Frankreich während des Mittelalters auf deutsche Verhältnisse ausübte, war nicht beschränkt auf das Rittertum samt den sich daraus ergebenden gesellschaftlichen Folgen, nicht auf die Wissenschaft und auf die Dichtung. Auch die bildenden Künste Deutschlands standen in Abhängigkeit von dem gewaltigen Aufschwung, den sie auf französischem Boden genommen hatten. Nicht als wären die deutschen Schöpfungen bloße Nachahmungen französischer Muster gewesen. Das trifft bei den bildenden Künsten ebensowenig zu wie bei den Dichtungen des 13. Jahrhunderts, die trotz starker Benützung linksrheinischer Vorlagen doch ihre volle deutsche Eigenart bewahrt, ja den entlehnten Stoff oft weit mehr vertieft haben, als dies in den französischen Originalen der Fall ist [1].

Ähnlich verhält es sich mit den bildenden Künsten, soweit sie von Frankreich beeinflußt sind. Die deutschen Meister waren dankbar für die Anregung, die ihnen die welschen Kollegen gaben. Ausgerüstet mit den Erfahrungen, die sie im Umgang mit ihnen und durch das Studium ihrer Leistungen gemacht hatten, schufen auch sie aus der Fülle ihrer eigenen Kraft Kunstwerke ersten Ranges.

Allerdings ist vieles von dem, was jene große Zeit hervorgebracht hat, durch Krieg und durch den Unverstand namentlich solcher, die später einer andern Kunstrichtung huldigten, vom Erdboden verschwunden oder derartig verwüstet worden, daß eine Vorstellung dessen, was ursprünglich war, sehr erschwert ist. Anderes hat unter der Ungunst der Witterung erheblich gelitten, weil die erhaltende Hand fehlte, welche dem Verderben gesteuert hätte. Trotzdem sind die Zeugen deutscher Kunsttätigkeit aus jenen Tagen noch so zahlreich, und ihre Sprache ist so eindringlich, daß jeder, der sich in diese Welt der Vergangenheit vertieft, von Staunen und von Bewunderung über das Genie der schaffenden Meister erfüllt wird.

Zu ihrer Höhe kam die mittelalterliche Kunst dadurch, daß sie auf dem Gegebenen, auf der Überlieferung fußend weiter arbeitete, nicht sprunghaft, sondern stetig und mit eiserner Konsequenz. Der konservative Zug der Künstler bewahrte ihnen den Vollbesitz dessen, was ihre Vorgänger, vielleicht mit

[1] Dies ist ausgeführt worden im vierten Bande vorliegenden Werkes.

äußerster Anstrengung und unter Aufgebot der größten Opfer, geleistet hatten. Aber mit der Treue für die Tradition verband sich bei diesen Männern ein energisches Streben nach vorwärts, ein Wagemut, der seinesgleichen sucht, eine Kühnheit, die vor keiner Schwierigkeit zurückschreckte, wenn es galt, klar erkannten Bedürfnissen abzuhelfen und neue Aufgaben zu lösen.

So ergab sich dank der Zielbewußtheit jener Geistesriesen eine überaus charaktervolle Entwicklung der mittelalterlichen Kunst; es entstand aus dem Alten wahrhaft Originelles, das die Bürgschaft seines inneren Wertes in sich trug; denn es war gleichsam organisch einer längst bewährten Praxis entsprossen.

Sehr verschieden war die Entwicklung der Baukunst und der Plastik einerseits, der Malerei anderseits. Während die Hauptwerke der ersten beiden Künste in das ausgehende 12. und in das 13. Jahrhundert fallen, weist die Tafelmalerei zu dieser Zeit wohl vielversprechende Versuche auf, doch ist sie der Vollkommenheit noch sehr fern, die sie im 15. Jahrhundert erreichen sollte, als Bildnerei und Architektur den Idealen des 13. Jahrhunderts bereits untreu geworden waren. Die Malerei ist es also gewesen, die aus der Gotik die dauerndsten Erfolge gewann. Denn das Quattrocento gehört doch nur auf dem Gebiete der Baukunst, und zwar lediglich in Italien, der Renaissance an. Die Malerei ist, mit Ausnahme mancher dekorativer Hintergründe, im 15. Jahrhundert noch durchweg gotisch, und selbst die großen Meister der neuen Kunst, Leonardo da Vinci, Michelangelo und Raffael, haben durch ihre Gemälde bezeugt, daß sie der Gotik sehr viel verdankten.

Eine Geschichte des deutschen Volkes hat die Hauptwerke der Baukunst, der Plastik und der Malerei vom künstlerischen Standpunkt zu würdigen. Aber sie darf in der eigentlichen Kunstgeschichte nicht aufgehen, sondern wird auch andere kulturelle Gesichtspunkte zu beachten, namentlich die Beziehungen aufzudecken haben, die zwischen der Kunst und dem Volke bestehen. Es wird unter anderem ihre Aufgabe sein, die Besonderheit, in der die einzelnen Künste damals gerade in Deutschland auftraten, die Beteiligung einzelner Gesellschaftsschichten und, soweit es die Quellen gestatten, die Wirkungen anzugeben, welche die bildende Kunst auf die große Masse ausgeübt hat.

Die meisten Kunstwerke des 13. Jahrhunderts dienen der Religion oder tragen ein religiöses Gepräge. An der Spitze steht die Baukunst, welcher die übrigen Künste untergeordnet sind.

Erster Abschnitt.

Baukunst.

Erstes Kapitel.

Charakteristik des romanischen Stils, des Übergangs und der Gotik.

Die Anlage eines Gebäudes wird bestimmt durch seinen Zweck. Das christliche Gotteshaus ist die Stätte, an der das heilige Opfer dargebracht, das Evangelium verkündet, die Sakramente gespendet werden sollen. Dieser dreifachen Bestimmung entsprechen die Basilika und der Zentralbau, die ihre Vorbilder in der antiken Kunst haben.

Der Grundriß des Zentralbaues ist keiner nennenswerten Entwicklung fähig, wohl aber das basilikale Schema, aus dem der romanische Stil entstanden ist. Vorbereitet wurde dieser durch die karolingische und durch die ottonische Kunst, zur Herrschaft gelangte er um das Jahr 1000 und währte in Deutschland bis in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Von dem Baueifer, der sich an der Wende des ersten Jahrtausends mächtig regte, gibt der burgundische Mönch Rodulfus Glaber[1] um 1040 Zeugnis. Er sagt, daß etwa mit dem Beginn des Jahres 1003 die Kirchen fast auf dem ganzen Erdkreise, besonders in Italien und Gallien, erneuert worden seien, wiewohl die meisten sich in einem würdigen Zustand befanden. Alle wünschten das schönste Gotteshaus zu besitzen. Es habe den Anschein gehabt, als hätte die ‚Welt sich geschüttelt', um das alte Gewand der Kirchen abzuwerfen und ein anderes, strahlendes anzulegen. Damals seien fast alle Kathedralen, die Klosterkirchen, ja selbst kleinere Dorfkirchen ‚besser umgewandelt' worden.

Es geht nicht an, diese Stelle nur von einer reicheren Ausschmückung der Kirchen zu verstehen. Der Verfasser meint eine neue, bessere Anlage des ganzen Baues. Sehr deutlich drückt dies ein Ungenannter aus, wenn er von

[1] Historiarum lib. III, cap. 4, bei Migne, Patrol. lat. CXLII 651.

dem Eichstädter Bischof Heribert (1022—1042) meldet, er sei in seiner Diözese der erste Bischof gewesen, welcher nicht bloß alte Paläste, sondern auch alte Kirchen niederlegte, um neue Bauten an ihre Stelle zu setzen. Sein Beispiel sei tonangebend geworden; Heriberts Nachfolger hätten es ebenso gemacht [1].

Der neue Stil [2] ward nach Analogie der Sprachen, die, entstanden aus der Vermischung des Latein mit germanischen Dialekten, romanische genannt wurden, während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich als romanisch bezeichnet. Gegen diese heute allgemein gewordene Benennung Sturm zu laufen, wäre ein aussichtsloses Unternehmen. Es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß das Wort für die Sache, die es bezeichnet, wenig charakteristisch ist; es gibt keine Vorstellung von der Eigenart des neuen Stils und läßt dessen Wurzel nur sehr mangelhaft ahnen. Denn die romanische Baukunst hat allerdings die altchristliche, daher auch die römische zur Voraussetzung und zum Ausgangspunkt. Die erste Anregung aber hat sie nicht aus Rom, sondern durch germanische Völker erhalten, bei denen sie auch ihre höchste Vollendung erreichte. Zutreffender wäre daher die Bezeichnung: römisch-germanische Baukunst [3]. Sie vereinigt Elemente, die sich in den vorausgehenden Jahrhunderten da und dort einzeln vorfinden, so die Kreuzesform, die schon im 7. Jahrhundert einige Benediktinerkirchen Westfrankens aufweisen, öfters zwei Chöre, außer dem östlichen auch einen Chor im Westen, wie bereits im 5. Jahrhundert über den Reliquien des hl. Reparatus zu Orléansville in Algier [4], ferner unter dem Chor anstatt der altchristlichen Confessio die Krypta. Die runden Stützen der früheren Kirchen, die Säulen, werden jetzt entweder ganz durch eckige, durch Pfeiler, ersetzt oder wechseln mit diesen regelmäßig ab [5]. Im allgemeinen, kann man sagen, ist der romanischen Kirche gegenüber der altchristlichen Basilika eine größere Straffheit in der ganzen Anlage eigen.

---

[1] Mon. Germ. SS. VII 261, n. 29.

[2] Vgl. Gietmann, Ästhetik der Baukunst 250 ff, und die Ausführungen von Heinrich Schrörs, Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1896, 7 ff, mit Fortsetzungen.

[3] Daß sich Einzelheiten des romanischen Stils auch im Orient finden, ist unleugbar. Eine andere Frage ist die, ob damit schon eine innere Abhängigkeit der abendländischen Kunstübung von der morgenländischen erwiesen ist.

[4] Abbildung bei Heinrich Holtzinger, Die altchristliche und byzantinische Baukunst (Handbuch der Architektur 2. Tl, Bd III, 1. Hälfte), 2. Aufl. Stuttgart 1899, 109, Fig. 136.

[5] Den ersten bekannten Stützenwechsel im Abendlande bietet Santa Maria in Cosmedin zu Rom aus dem 6. Jahrhundert, neu errichtet im achten. Der Stützenwechsel mit Umgang in der Krypta der inmitten der königlichen Pfalz erbauten, jetzt als Scheune profanierten Wipertikirche bei Quedlinburg stammt aus dem 10. Jahrhundert.

Hierher gehört namentlich das zwar nicht immer, aber doch sehr häufig auftretende, durch das Quadrat beherrschte sog. ‚gebundene System‘. Ein Quadrat, genannt die Vierung, ist der Teil, in welchem Langschiff und Querschiff zusammentreffen. Daran schiebt sich nach Osten ein zweites, gleich großes, das Chorquadrat, dessen Einführung sich für stark besetzte Ordenshäuser, die zum gemeinsamen Chorgebet verpflichtet waren, von selbst ergab. Durch Quadrate von demselben Flächeninhalt werden oft die Kreuzflügel gebildet, desgleichen die einzelnen durch die Pfeiler begrenzten Teile des Hauptschiffes. Da jedes der Seitenschiffe halb so breit ist wie das Hauptschiff, so entspricht einem Quadrat des Mittelschiffes je ein halb so großes Rechteck in den Seitenschiffen. Durch eine zwischen die Pfeiler eingestellte Säule wird auch hier die Idee des Quadrats nahe gelegt.

Ferner unterscheidet sich die romanische Basilika von der altchristlichen durch die Turmanlagen. In der ältesten Zeit war der Turm ohne jeden Zusammenhang mit dem Hauptbau; er stand frei neben ihm. Erst in einigen späten Fällen, wie in der Basilika der hll. Johannes und Paulus zu Rom, ist der sehr bescheidene Turm in einen engeren Zusammenhang mit der Kirche selbst gebracht.

Der Fortschritt der romanischen Kunst, vor allem in Deutschland, bestand nun darin, daß man den Turmanlagen, offenbar aus ästhetischen Rücksichten, eine liebevolle Beachtung schenkte. Der etwa aus dem Jahre 820 stammende Plan des Klosters zu St Gallen stellt die beiden Türme noch in lose Beziehung zur Kirche; aber enger ist sie doch schon als meistens bei der altchristlichen Basilika. In dem voll entwickelten romanischen Stil sitzt ein Turm, oft der Glockenturm, auf der Vierung. Andere Türme stehen ihm zur Seite oder an der Westfront, im Osten oder an allen diesen Punkten zugleich.

Gewölbt waren die romanischen Kirchen in Deutschland lange Zeit noch nicht, höchstens die niedrigen Seitenschiffe, die Apsis und die Krypta. Die entwickelte Wölbekunst, welche dem südlichen Frankreich durch die hier wirksamen Einflüsse der Antike erhalten blieb, drang erst ziemlich spät nach Deutschland [1]. Als eine der frühesten gewölbten Kirchen im romanischen Stil galt bis in die jüngste Zeit die Abteikirche zu Maria-Laach. Aber ein vertieftes Studium des Baues hat es zum mindesten höchst wahrscheinlich gemacht, daß auch diese Kirche im Hauptschiff ursprünglich nicht gewölbt, sondern flach gedeckt gewesen ist [2].

---

[1] Vgl. ‚Die Flachdecke in mittelalterlichen Kirchen‘, in ‚Kirchenschmuck‘ 1891, 125 ff.

[2] Franz Jakob Schmitt, Über den Urbau der Benediktiner-Abteikirche Sankt Maria und Nikolaus zu Laach, in der Zeitschrift ‚Die christliche Kunst‘ IV, München 1907/08, 1 ff. Dagegen schrieb Adalbert Schippers a. a. O. 266 ff,

Es war entschieden die Regel, daß die romanischen Kirchen mit einer Holzdecke versehen waren. Diese Regel dürfte selbst bei den großen Domen zu Speier und zu Mainz keine Ausnahme erfahren haben. Auch sie entbehrten anfänglich wohl der steinernen Gewölbe, die allem Anscheine nach erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts eingezogen worden sind [1].

Widerstandsfeste Gewölbe wurden in der Tat ein schreiendes Bedürfnis. Denn die Brände waren so zahlreich, die Notwendigkeit von Reparaturen bzw. von Neubauten trat so häufig ein, daß man ernstlich auf Abhilfe sinnen mußte. Das einzige Mittel, mit dem geholfen werden konnte, war das Gewölbe. So wurden tatsächlich gegen Ende des 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts viele Kirchen unter dem Einfluß der französischen Gotik überwölbt. Dies konnte indes nur unter der Bedingung geschehen, daß die neue Decke entsprechende Widerlager an den Wänden fand. Die Wände und Pfeiler mußten daher verstärkt werden, eine Maßregel, die nicht von vornherein vorgesehen war und deren nachträgliche Anwendung den romanischen Bauten manchmal das Aussehen drückender Schwerfälligkeit gegeben hat (Bild 2—4 auf Tafel 1).

Der Übergangsstil [2] ist seinem Wesen nach romanischer Stil, ist, wenn man will, dessen Nachblüte, aber vermischt mit Einzelformen, die einem neuen Stile, dem gotischen, angehören. Originell ist der Übergangsstil naturgemäß nur dort, wo die Gotik entstanden ist, in Frankreich. Hier zeigen sich gewisse Elemente der Gotik, so das Kreuzrippengewölbe mit seinen Konsequenzen im Aufbau der Mauern, längst, bevor es eine rein gotische Kirche gab. Das Äußere eines solchen Baues ist romanisch, das Innere indes bereits gotisch. Mit Recht hat man eine derartige Schöpfung einen Übergangsbau genannt. Es ist ein allmähliches und stetiges Anderswerden.

Wo eine solche Verbindung von romanischem Stil und gotischen Elementen in Deutschland, öfters in den geschmackvollsten Formen, auftritt, darf und muß auch hier von einem Übergangsstil gesprochen werden, z. B. bei dem Dom zu Limburg a. d. Lahn (Bild 1 auf Tafel 1). Man darf in diesem Falle auch von einem deutschen Übergangsstil reden. Denn wenn man berechtigt ist,

---

worauf Schmitt S. 274 ff geantwortet hat. — Nach einer hübschen Entdeckung von Schippers ist die vielgenannte Inschrift am Hauptportal der Abteikirche zu Maria-Laach nicht zu lesen peccata Rom [Romae oder Romana], sondern peccata populi (Zeitschrift für christliche Kunst 1910, 195 ff).

[1] So nach v. Quasts Vorgang Otte, Kunst-Archäologie II 79 89, und mit neuen Beweismomenten Hasak, Kirchenbau 15 ff. Im Neubau des Wormser Domes sind nach Hasak a. a. O. 19 die Gewölbe ursprünglich; anders Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst I 474.

[2] Vgl. Dehio und v. Bezold a. a. O. I 477 ff.

von deutscher Gotik zu reden, weil die Nachahmung der in Frankreich heimischen Kunst von deutschen Meistern doch nie sklavisch geübt wurde, so ist aus dem gleichen Grunde auch die Bezeichnung ‚deutscher Übergangsstil‘ durchaus am Platze.

Also nicht irgendwelche Entlehnung einer gotischen Form bedingt den Übergangsstil. Schmiegt sie sich nicht harmonisch dem ganzen Gebäude an, so kann man wohl von einem Aufzwingen oder von einem vielleicht sehr geschickten Einfügen, nicht aber im eigentlichen Sinne des Wortes von einem Übergange reden. Wie eine altchristliche Basilika dadurch, daß ihr offener Dachstuhl durch ein Gewölbe ersetzt würde, eine altchristliche Basilika bliebe und kein Übergangsbau genannt werden könnte, ebenso sind manche rheinische Bauten, die als Vertreter des Übergangsstils bezeichnet werden [1], lediglich romanische Kirchen nicht nur im Äußern, sondern auch im Innern, mit Ausnahme der später eingezogenen Gewölbe.

Worin besteht nun das Wesen der Gotik, und zwar zunächst in ihrer Anwendung auf umfassendere Kirchenanlagen?

Das Wesen der Gotik besteht in der Auflösung der Massen in ihre Teile; diese Zerlegung des Ganzen wird herbeigeführt durch ein System von aufwärts strebenden Kräften. Die Idee dieses neuen Stils war gegeben, als die Technik des Kreuzgewölbes durch die Verstärkung [2] der Grate die zwischen diesen liegenden schwer lastenden Mauerstücke in leichte Kappen umzuwandeln vermochte (Bild 4 auf Tafel 1). Die Grate wurden so zu Rippen, und diese Rippen sind es, in denen sich die Hauptkraft des Gewölbes vereinigt. Das Gewölbe drückt jetzt nicht mehr mit einer auf allen Seiten gleich großen Kraft gegen die Seitenmauern. Sein bei weitem stärkster Druck erfolgt dort, wo die Rippen ihre Stützen treffen. Das sind die Pfeiler. Diese spielen für die Langmauern eine ähnliche Rolle wie die Rippen im Gewölbe; denn auch in den Pfeilern konzentriert sich die Kraft. Der Raum zwischen ihnen kann in ausgiebigster Weise für Fenster benützt werden, unter denen sich bei größeren Bauten ein nach dem Hauptschiff geöffneter Gang, die Triforiengalerie, hinzieht [3].

Die Aufgabe der Pfeiler ist häufig durch ihre eigentümliche Ausgestaltung klar angezeigt. Sie sind umgeben von einer oft sehr bedeutenden Zahl un-

---

[1] Das hat Hasak gerügt in seiner Abhandlung über die Kirchen Groß St Martin und Sankt Aposteln in Köln. Aus demselben Grunde leugnet für das Elsaß den ‚Übergang‘ Polaczek, Übergangsstil 105.

[2] Daher bedeutet das mittellateinische augiva die Kreuzrippe, französisch ogive. Durch ein Mißverständnis heißt heute ogive Spitzbogen. Über das Wesen des gotischen Baustils vgl. die treffliche Charakteristik bei Gietmann, Ästhetik der Baukunst 290 ff.

[3] Vgl. Wilhelm Niemeyer, Das Triforium, in ‚Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet‘, Leipzig 1907, 41 ff.

gleich starker Halb- oder Dreiviertelsäulen, genannt Dienste. Alte Dienste, schon im romanischen Stil üblich, heißen jene, welche die Last der Gewölbe- und der Wandgurten aufnehmen, während die jungen Dienste, dünner als die alten, unmittelbar den Druck der Kreuzrippen auffangen. Daraus ergibt sich, daß in einem mehrschiffigen gotischen Bau mit vierteiligen Gewölbekappen acht Dienste an jedem Pfeiler emporsteigen, falls die Rippen und die Gurten nicht auf dem Kapitell oder noch höher ruhen (Bild 6—8 auf Tafel 1).

Ist nun der Gewölbeschub durch die für die Baukunst überaus folgenreiche Erfindung der Kreuzrippen schon sehr bedeutend abgemindert, so wurden die Langschiffmauern noch durch eine andere Maßregel sehr erheblich entlastet: durch die Verwertung des Spitzbogens, dessen Ursprung in Dunkel gehüllt ist. Als dekoratives Element kam er schon früh in Ägypten vor; auch die Mauren Spaniens haben ihn in gleicher Weise verwendet. Seine hohe Bedeutung erhielt er indes erst durch die Aufnahme in die Konstruktion der Gotik.

Diese Bedeutung des Spitzbogens liegt aber keineswegs darin, daß man nur mit seiner Hilfe nichtquadratische Joche überwölben kann[1]. Auch mit dem Rundbogen lassen sich Rechtecke unschwer überwölben; nur wähle man statt der mehr flachen Füllungen des Gewölbes busige Kappen, so daß der Scheitelpunkt des Gewölbes nicht in die Scheitellinie, sondern unter sie zu liegen kommt. Der einzige technische, allerdings sehr wesentliche Vorteil des spitzbogigen Gewölbes ist der, daß es nach den Seiten einen geringeren Schub ausübt als das romanische Kreuzgewölbe, bei dem die gegenseitig sich stützenden Steine mehr neben- als übereinander liegen.

Dazu kommt als ästhetisches Moment, daß der Spitzbogen den der Gotik eigenen Vertikalismus gewaltig betont und dem Streben nach oben einen wirkungsvollen Ausdruck verleiht.

So genial nun auch die mit Hilfe des Rippen- und Pfeilersystems geschaffene Zergliederung der schweren Mauermasse sein mag, einen festen Halt hätte ein derartiges architektonisches Gerippe keineswegs, wenn nicht andere Kräfte stützend und stemmend einträten. Das Kreuzrippengewölbe schiebt weniger stark als das gewöhnliche Kreuzgewölbe. Gewiß; aber ohne allen Seitenschub ist es undenkbar, und es würde das luftige Gerüst, auf dem es ruht, unfehlbar auseinandertreiben, wenn dieses nicht gegen den von oben wirkenden Druck aufrecht erhalten würde. Das geschieht gewöhnlich durch die Strebepfeiler, die schon der romanischen Zeit als verstärkte Mauerstreifen oder Lisenen bekannt waren, und durch jene Bögen, die von den Strebepfeilern aus, über die Seitenschiffe weg, das Hauptschiff fassen und den Gewölbeschub auf die Strebepfeiler fortpflanzen (Bild 5 auf Tafel 1 und Bild 25 auf Tafel 7).

---

[1] Vgl. Hasak, Kirchenbau I 131 f.

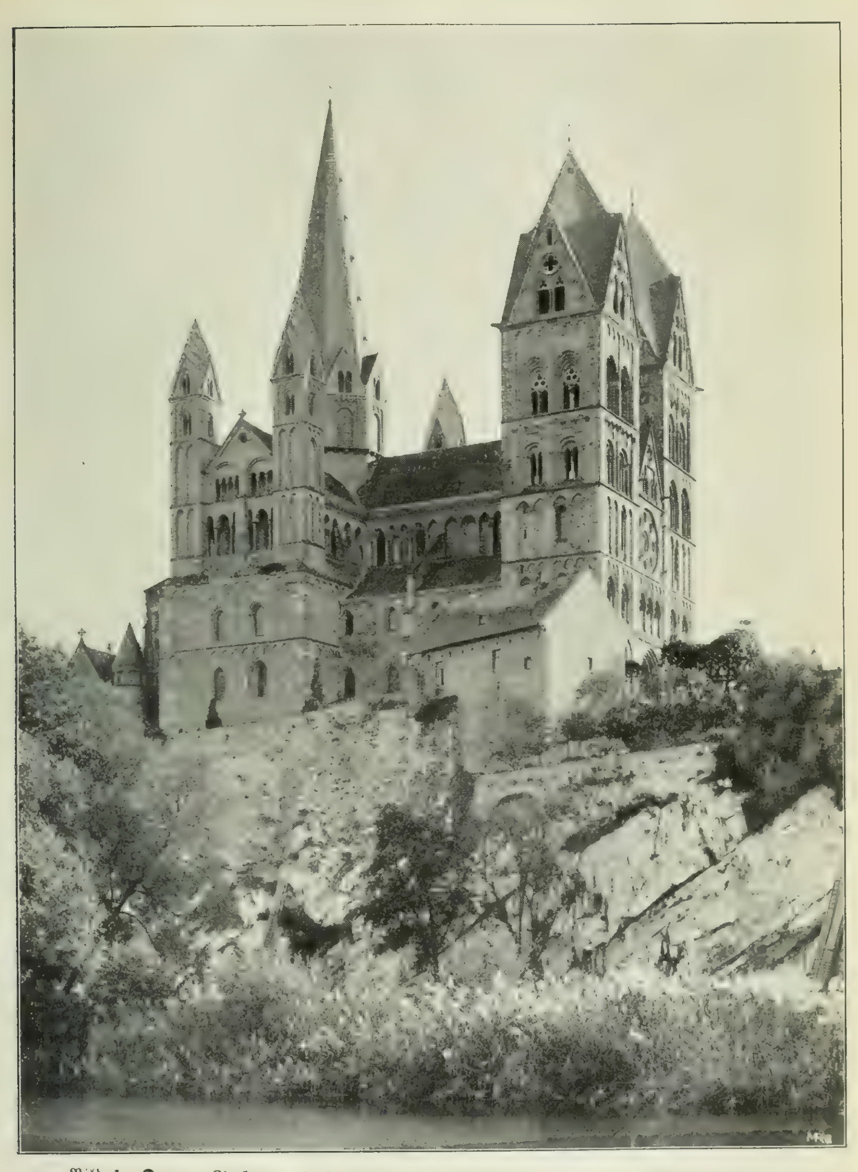


Bild 1. **Dom zu Limburg a. d. Lahn.** (Phot. Meßbild-Anstalt, Berlin.) S. 8, 55, 85.

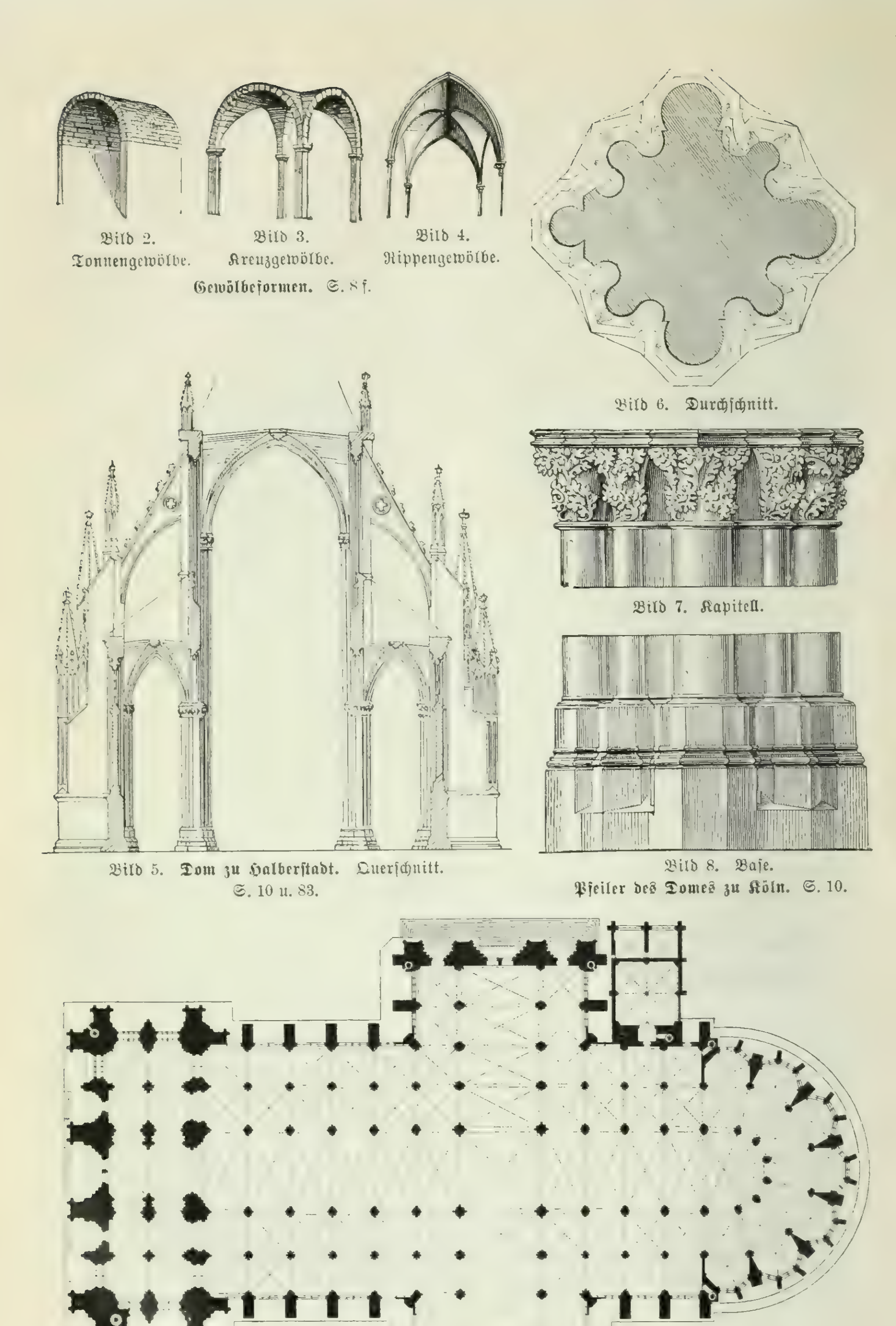


Bild 2. Tonnengewölbe. Bild 3. Kreuzgewölbe. Bild 4. Rippengewölbe.
Gewölbeformen. S. 8 f.

Bild 6. Durchschnitt.

Bild 7. Kapitell.

Bild 5. Dom zu Halberstadt. Querschnitt. S. 10 u. 83.

Bild 8. Base.
Pfeiler des Domes zu Köln. S. 10.

Bild 9. Dom zu Köln. Grundriß. S. 11 u. 78.

Auf diese Weise ist der ganze Bau standsicher gemacht. Die trockene Rechnung ist abgeschlossen, und der Schönheitssinn wird die nackte Konstruktion nicht, wie die Renaissance es tut, mit einem prunkvollen Kleide einhüllen, sondern aus den konstruktiven Gliedern selbst unter steter Berücksichtigung der Zweckmäßigkeit eine Pracht hervorzaubern, welche die Nüchternheit der Logik im Aufbau fast vergessen läßt.

Die Spitzsäulen oder Fialen, welche sich an den beiden Enden der Strebebögen erheben, bedecken den ganzen Bau und verstärken im Beschauer den Eindruck des Vertikalismus. Zwischen den oberen Fialen über dem Kreuzgesims zieht sich eine Balustrade um das untere Ende des steilen Daches. Der Gang dahinter und durch die Fialentürme ermöglicht die Umgehung und leichtere Reparatur des Gebäudes, aber auch das Auffangen und Ableiten der meteorischen Niederschläge, die sonst an den Mauern und an dem vielgestaltigen Zierwerk zerstörend abfließen würden. Ihre Entfernung erfolgt häufig durch Wasserspeier, in denen sich der mittelalterliche Humor betätigt hat. Es sind nicht nur fratzenhafte Tiergestalten, sondern auch vorgekragte Figuren von Männern und von Frauen, die mit kläglich verzerrten Gesichtszügen den Wasserstrahl von sich geben. Unter den Männern sieht man für das peinliche Geschäft nicht selten Juden verwendet, die an den Spitzhüten erkenntlich sind.

Der mit dem Wesen der Gotik nicht gegebene, aber doch der Gotik eigentümliche Spitzbogen fand nicht bloß als konstruktives, sondern auch als dekoratives Element eine vielfache Verwertung. Er zeigt sich also in den Gewölben, in den Arkaden, in der Füllung der Balustraden, Triforien und Fensterrosen, an den Portalen und an den Fenstern. Über den Portalen erheben sich regelmäßig und oft auch über den Fenstern Spitzgiebel, genannt Wimperge, aus deren Schenkeln die Krabben oder Knollen hervorsprießen, zierliche ‚Kriechblumen‘, deren Stengel festhaftet, deren oberer, knollenartiger Teil von der Schrägen absteht.

Belangvoll war in der Gotik die polygonale Ausgestaltung des Chorgrundrisses mit Umgang und Kapellenkranz. Man nennt diesen Chor den französischen; er ist in Deutschland häufig nachgeahmt worden (Bild 9 auf Tafel 1). Zwischen Langschiff und Chor, unter dem die Krypta wegfiel, stand der Lettner, wohl von lectorium abzuleiten, eine oft reich verzierte Schranke, die den Zweck hatte, den Gottesdienst der Geistlichkeit vor Störungen zu schützen. Die Gemeinde befand sich jenseits des Lettners, von dem aus Evangelium und Epistel gelesen wurden. Waren Langschiff und Chor nur durch eine Tür verbunden, so standen zu beiden Seiten derselben am Lettner zwei Altäre. Führten zwei Türen durch den Lettner, so befand sich der Altar für den Gottesdienst der Gemeinde in der Mitte.

Ein Stolz der gotischen Dome sind die Türme, durch deren mustergültige Anlage sich namentlich die Gotik in Deutschland ausgezeichnet hat. Doch sind hier die gotischen Kirchen weniger turmreich als die romanischen. An Stelle des oft riesigen Vierungsturmes in der romanischen Zeit setzt die Gotik nur einen Dachreiter auf die Kreuzung von Langschiff und Querhaus, einen mächtigen Turm aber oder ein Turmpaar an die auch sonst bevorzugte Westseite.

In ihrem unteren Teile ist die Westfront von einem oder von drei Portalen durchbrochen. Diese sind konvergent abgeschrägt. Hier fand die Bildhauerkunst willkommene Räume zur Aufstellung ihrer Schöpfungen sowohl in den vertikalen Nischen als in den durch Rundstäbe gebildeten Kehlen des Bogens, welche das Relief des Bogenfeldes oder Tympanons einschließen. Zwischen diesem und dem eigentlichen Tor läuft ein wagerechter Balken, der Türsturz. An dem senkrechten Mittelpfosten, der den Eingang halbiert, steht die Figur des Heilandes, der Mutter Gottes oder des Kirchenpatrons. Über dem Haupttor erhebt sich der Turm. Sind es zwei, so stehen sie zu beiden Seiten der Westfront. Die Türme steigen gewöhnlich in drei oder vier Stockwerken auf, welche durch hohe Fenster durchbrochen sind. Den letzten Absatz bildet der Helm oder die Pyramide, welche in der Kreuzblume gipfelt.

Über die künstlerische Bedeutung der Gotik sind heute alle einig. Nicht so früher. Mit dem jüngeren Humanismus im 15. Jahrhundert hatte sich gegen das Mittelalter eine tiefe Abneigung in den Gemütern festgesetzt. Es lag nahe, daß sich diese Abneigung auch gegen die mittelalterliche Kunst richtete, zumal in Italien, wo die Gotik nie recht heimisch geworden ist. Es war nicht der Ausdruck rein persönlicher Stimmung, sondern der Widerhall einer weitverbreiteten Auffassung, wenn Filarete schon im Jahre 1460 ausrief: ‚Verflucht, wer diese Pfuscherei erfand! Ich glaube, nur Barbarenvolk konnte sie nach Italien bringen.‘ Wer diese Barbaren gewesen sein sollen, darüber hat sich der Italiener Vasari (1512—1574), ein Schüler Michelangelos, in der Einleitung zu seinen ‚Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister‘ ausgesprochen. Er stellt den Leistungen der Alten und den italienischen Bauten seiner Zeit die ‚deutschen Arbeiten‘ gegenüber, und der Leser sieht unschwer, daß die Ausfälle des Kunstschriftstellers gegen die Gotik gerichtet sind. Vasari verwirft die Gotik als unsinnig und abscheulich. ‚Diese Manier‘, sagt er, ‚ist von den Goten erfunden worden.‘ Die Goten seien es gewesen, welche die antiken Werke zerstört und ihre ‚verfluchten‘ Bauten an deren Stelle gesetzt hätten. Gott der Herr möge in Zukunft jedes Land davor bewahren.

Es ist nicht wahrscheinlich, daß Vasari als der erste gerade die Goten in diesem Zusammenhange genannt hat; er wird an die herrschende Stimmung und an frühere Gewährsmänner angeknüpft haben. Das Wort ‚Gote‘ scheint

der Verfasser aber nicht zur Bezeichnung eines bestimmten Volksstammes, sondern als Kollektivname für die Völker gebraucht zu haben, die in das Römerreich einfielen und ihm den Untergang bereiteten. Jedenfalls hat dieser Text Vasaris viel dazu beigetragen, daß sich für den Stil, der dem romanischen folgte und der Renaissance vorausging, die Bezeichnung ‚gotisch‘ befestigt und verbreitet hat.

Die Ausführungen Vasaris konnten trotz aller Schiefheiten wenigstens insofern ein Körnchen Wahrheit enthalten, als die von ihm geschmähte Kunst doch vielleicht von den Deutschen herrührt, mit denen er sie in so innigen Zusammenhang bringt. In der Tat ist der Nachweis dafür wiederholt versucht worden, aber vergebens. Ebenso vergeblich sind die Bemühungen gewesen, England oder Spanien als die Heimat der neuen Kunst zu empfehlen.

Auch der Orient ist mehrfach die Wiege der Gotik genannt worden, eine Auffassung, welche durch die neuesten Bestrebungen, wo möglich alles Kunstschaffen auf orientalische Einflüsse zurückzuführen, entschieden begünstigt wird. Wahrscheinlich ist es allerdings, daß die Kreuzfahrer[1] und ihre Baumeister aus Syrien und aus Kleinasien, wo die christliche Architektur sehr früh hoch entwickelt war, auch aus Ägypten mancherlei Kenntnisse heimgebracht haben, welche der abendländischen Kunstübung zugute gekommen sind. Aber, worauf es hier ankommt: bisher fehlt der zwingende Nachweis dafür, daß die Kunst, welche am Schluß der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts als im wesentlichen fertig erscheint, orientalischer Herkunft ist.

Dagegen lassen sich von 1100 an in verschiedenen Gegenden Frankreichs einzelne Elemente der Gotik aufdecken, die sich schließlich in dem Chor der Abteikirche von St-Denis bei Paris, einer Gründung des Abtes Suger, zu dem ersten großen gotischen Bauwerk vereinigten (1140—1144). Dieses wichtige Ergebnis, in dem sich fast gleichzeitig die französische und die deutsche Forschung begegneten, wurde bald nach 1840 gewonnen[2].

Begreiflicherweise hatten vor allem die Franzosen ein großes Interesse daran, das Wort ‚gotisch‘ als Bezeichnung für einen Stil, der in ihrer Mitte

---

[1] Viollet-le-Duc (Dictionnaire de l'architecture française I [1854] 120) geht von der Annahme aus, daß die Kreuzfahrer im Orient nur muselmännische Kunst vorgefunden haben. Der Irrtum ist verzeihlich. Denn Graf Melchior de Vogüé hat erst in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die altchristlichen Kirchen Syriens durchforscht. Noch viel später traten die kleinasiatischen Bauten der ersten christlichen Zeit in den Gesichtskreis der abendländischen Forschung.

[2] Vgl. Arthur Mäkelt, [53] Mittelalterliche Landkirchen aus dem Entstehungsgebiete der Gotik, Berlin 1906 (Heft 7 der Beiträge zur Bauwissenschaft, herausgeg. von Kornelius Gurlitt); Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst II 8 ff; G. Steinhausen, Geschichte der deutschen Kultur, Leipzig und Wien 1904, 289 ff.

entstanden ist, auszumerzen. Man fand, daß Adjektiva wie français, parisien, catholique besser seien. Man hätte also von einem französischen Turm, von einem Pariser Portal, von einem katholischen Fenster reden müssen. Klarheit, die erste Grundbedingung des guten sprachlichen Ausdrucks, wäre unmöglich gewesen. Übrigens ist das romanische Fenster gerade so katholisch wie das gotische, und die Benennung ‚französisch' oder gar ‚parisisch' für die Gotik erscheint schon deshalb ungeeignet, weil diese Kunst gerade in jenem Teile Frankreichs entstanden ist, wo die meisten Germanen ansässig waren. Zudem ist der deutsche Einfluß auf einige der bedeutendsten Monumente aus der ersten gotischen Periode des nördlichen Frankreichs unleugbar[1].

Ist deshalb der Ausdruck ‚germanischer Stil' glücklicher? Keineswegs. Denn auch der romanische Stil hätte auf diese Bezeichnung Anspruch. Noch weit weniger zutreffend ist der Name ‚altdeutscher Stil'. Denn Deutschland ist nicht die Heimat der Gotik. Auch der in weiten Kreisen sehr beliebte Ausdruck ‚Spitzbogenstil' ist zu beanstanden, da er von einer unrichtigen Voraussetzung ausgeht. Der Spitzbogen spielt freilich in der Gotik eine sehr bedeutende Rolle. Er entspricht ihrem Charakter auf das vollkommenste; er wird sich aus der Idee dieser Kunst naturgemäß entwickeln; er ist ihr eigentümlich. Aber wesentlich im strengen Sinne des Wortes ist er ihr nicht; er findet sich daher auch bei Bauten, die nicht als gotisch gelten können[2].

So mag denn das einstige Schimpfwort der Kunst bleiben, der man es angeheftet hat[3]. Den häßlichen Nebensinn, als sei die Gotik eine Barbarei, verbindet niemand mehr mit ihm. Das Beiwort ‚gotisch' ist eine ehrende Bezeichnung geworden für einen Stil, der zum mindesten als klassisch gleichwertig das Gegenstück zur antiken, im besondern zur hellenischen Kunst bildet. Wie diese, so ist auch das gotische System nicht etwa aus aprioristischen Erwägungen hervorgegangen, es verdankt seine Entstehung nicht irgendwelchem Mystizismus oder Allegorismus, als sei es dem deutschen Walde und den Bildern abgelauscht, die er dem Auge bietet, oder aus dem Streben erwachsen, das Sursum corda in die Sprache des Steins zu übertragen. Ganz gewiß ist das nicht der Ursprung der Gotik. Aber ebenso gewiß ist, daß, wie die antike Baukunst der verkörperte Horizontalismus ist, die Gotik in ihren vornehmsten Bauten den höchst potenzierten Vertikalismus darstellt.

---

[1] Vgl. C. Enlart, De l'influence germanique dans les premiers monuments gothiques du Nord de la France, in den Mélanges Paul Fabre, Paris 1902, 258 ff.

[2] Vgl. Gonse, L'art gothique 35 ff. Gut orientieren über die Gotik auch Louis Bréhier, Les églises gothiques, 5. éd., Paris 1909, und Stein, Architectes 6 ff.

[3] Vgl. Raoul Rosières in der Revue archéol. 1892 (Mai—Juin).

Es sind dies die beiden Grundideen, welche alles bauliche Schaffen beherrschen. Die Verkörperung des Vertikalismus ist aber das beredteste Symbol des Transzendenten, des Übernatürlichen, mithin des Christentums, das, wie die Gotik den schweren Stein, so durch die Kraft von oben den trägen Stoff bezwingen und trotz alles natürlichen Widerstrebens zur Höhe der Übernatur emporheben will. So wird allerdings die Gotik, die zunächst aus rein empirischen Rücksichten erwachsen ist, zum erhabensten Ausdruck des für das Mittelalter maßgebenden religiösen Ideals, und es ist in hohem Grade bezeichnend, daß Gotik und Vertikalismus zur selben Zeit ihr Ende fanden, als weite Kreise der abendländischen Christenheit den Blick nach oben verloren, nach rückwärts richteten und in der Antike ein System begrüßten, das dem Zug nach unten mehr entsprach als das transzendente Christentum. Das natürliche Gesetz der Schwere kam wieder zu seinem Recht. Der Horizontalismus, das Element der Antike, kam von neuem zur Herrschaft und führte das Zeitalter der Renaissance herauf.

Die Gotik gleicht einer andern kulturellen Erscheinung des Mittelalters, der Scholastik. Wie diese ist auch sie das Ergebnis einer energischen Verstandestätigkeit, so daß man sie ‚steinerne Scholastik' genannt hat.

Die Gotik trat in Nordfrankreich während des 12. Jahrhunderts mit den Merkmalen einer neuen Kunst auf, die durch die Schaffenskraft ungewöhnlich begabter Architekten in kurzem einen hohen Grad der Vollkommenheit erreichte. Die christliche Peripatetik entstand durch das Genie Alberts des Großen, eines Deutschen, und schon durch seinen italienischen Schüler Thomas von Aquin, der sein theologisches Hauptwerk nicht lange nach der Grundsteinlegung des Kölner Doms begann, wurde sie zu ihrer schönsten Blüte entfaltet.

Die Gotik ist logisch-konstruktiv wie kein anderer Baustil; vom Sockel bis zur Kreuzblume auf dem Turmhelm herrscht in ihr eine eiserne Konsequenz. In ähnlicher Weise hat die Scholastik die Glaubenswahrheiten in ein strenges System gebracht und ein imposantes Wissensgebäude zu Gottes Ehre geschaffen. Die bis ins kleinste kunstvoll gegliederten Kathedralen der Gotik erinnern an die logisch fein gegliederten scholastischen Summen, mit denen sie auch das gemein haben, daß viele von ihnen unvollendet geblieben sind.

Nach glanzvoller Blüte nahm in der Gotik das Schematische und Phantastische überhand. Ebenso auch in der Scholastik; auch hier zeigten sich schon im 13. Jahrhundert, wie der hl. Bonaventura klagt, die Keime zu jener Vernachlässigung des geschichtlich Gegebenen und zu jener Überwucherung von Spitzfindigkeiten, welche den Verfall der Scholastik herbeigeführt haben.

Wie dann bei dem Aufkommen der Renaissance die Gotik für eine Barbarei angesehen wurde, so hielt man die Scholastik zur selben Zeit unterschiedslos nur für einen geschmacklosen Wirrwarr.

Endlich kam im 19. Jahrhundert mit der Gotik auch die Scholastik wieder zu Ehren, deren Verständnis freilich noch nicht in so weite Kreise gedrungen ist wie die Wertschätzung der Gotik.

Zweites Kapitel.

Bauherren und Baumeister.

Die Bauherren der mittelalterlichen Kirchen waren vornehmlich Bischöfe, Äbte und weltliche Ortsbehörden. Die Frage nach dem Baumeister ist oft nicht leicht zu beantworten. Einfacher liegen die Dinge, wenn es sich um die neuere Zeit handelt, in welcher die technischen Ausdrücke schärfer geprägt, daher der Mißdeutung nicht so fähig sind wie im Mittelalter.

In den mittelalterlichen Quellen heißt der Architekt häufig ‚Werkmeister‘ [1]. Aber dieses Wort kann auch den ökonomischen Leiter des Baues bezeichnen. ‚Fabrik‘ [2] heißt sowohl Bau als Baukasse. ‚Fabrikmeister‘ kann also wiederum den technischen und den finanziellen Leiter eines baulichen Unternehmens bedeuten.

So würde auf Grund der mittelalterlichen Terminologie niemand berechtigt sein, einen Mann mit dem Titel gubernator fabricae für den eigentlichen Architekten zu halten. Und doch heißt so der berühmte Meister der Fassade des Straßburger Münsters, Erwin, in seiner Grabschrift [3]. Der Ausdruck bezeichnet also in dieser Anwendung sicher den Architekten.

Eine andere Schwierigkeit kommt hinzu. Man sagt zwar nicht und sagte auch früher nie: Bischof N. N., der eine Statue anfertigen ließ, hat sie gemeißelt, Abt N. N. hat dieses oder jenes Bild gemalt, sondern man sagte: Bischof und Abt haben diese Kunstwerke machen lassen. Anders, wenn es sich um einen Bau handelt. Da sagte man und sagt heute noch: Diesen Palast hat Kaiser N. N. gebaut; diese Kirche ist von Bischof X. errichtet worden: eine Ausdrucksweise, deren sich die mittelalterlichen Schriftsteller sehr häufig bedient haben. Der englische Mönch Matthäus Paris († 1259) ist sogar der Ansicht, daß ein solcher Sprachgebrauch im Grunde der richtige sei. Er meldet, daß mehrfache bauliche Arbeiten an der Kirche

---

[1] Magister operis. Im folgenden werden die Worte ‚Architekt‘ und ‚Baumeister‘ als identisch gebraucht.

[2] Fabrica. Vgl. die Geschichtsblätter für die mittelrheinischen Bistümer 1884, 96.

[3] Die Grabschrift bei Dacheux, Das Münster von Straßburg 38.

und im Kloster St Alban, dem Matthäus angehörte, durch den Mönch Richard von Thydenhanger ausgeführt worden seien. Doch müßten sie, meint Paris, aus Ehrfurcht dem Abte zugeschrieben werden. Denn dieser habe durch seine Autorität ihr Zustandekommen veranlaßt, sei mithin der eigentliche Schöpfer[1].

Infolge dieser Redeweise sind manche Bauherren, Bischöfe und andere Prälaten, unverdient zu dem Ruhm von Architekten gelangt.

Daß es nun zu jeder Zeit, auch während der romanischen Stilperiode, Laienbaumeister gegeben hat, wird in den Quellen so klar ausgesprochen, daß ein vernünftiger Zweifel daran ganz und gar ausgeschlossen ist[2]. Worauf es indes hier ankommt, ist die Antwort auf die Frage: Gibt es kein sicheres Mittel, zu erkennen, ob ein Geistlicher, der von einer mittelalterlichen Quelle als Baumeister eingeführt zu sein scheint, auch wirklich Baumeister war? Mit andern Worten: Ist die Zweideutigkeit des Ausdrucks durch nichts zu beseitigen? Bieten sich keinerlei Anhaltspunkte, auf Grund deren mit voller Sicherheit geschlossen werden muß, daß in der Tat z. B. ein Bischof Architekt gewesen ist? Gewiß. So war Bischof Benno von Osnabrück nach einer guten Quelle bestimmt Architekt. Denn sie redet so ausführlich und so deutlich, daß ein gegründetes Bedenken nicht bestehen kann[3].

Oft werden indes nicht Prälaten als die Erbauer bezeichnet, sondern untergeordnete geistliche Personen. In diesem Falle ist die Klärung der Schwierigkeit bedeutend leichter. Wenn ein Laienbruder als der genannt ist, welcher einen Bau zustande gebracht hat, so wird man nicht daran denken, daß er das Werk als Bauherr ausgeführt habe. Er muß der eigentliche

---

[1] Die Vitae viginti trium sancti Albani Abbatum, in der ed. Wats, Paris 1644, folgen der Hist. Angl. mit eigener Paginierung S. 79: Quae tamen Abbati ob reverentiam sunt ascribenda. Ille enim facit, cuius auctoritate quippiam fieri dignoscitur. Das stimmt trefflich zu der von cap. 57 der Benediktinerregel geforderten Künstlerbescheidenheit: Artifices si sunt in monasterio, cum omni humilitate faciant ipsas artes, si permiserit abbas. Quodsi aliquis ex eis extollitur pro scientia artis suae, eo quod videatur aliquid conferre monasterio, hic talis erigatur ab ipsa arte et denuo per eam non transeat, nisi forte humiliato ei iterum abbas iubeat.

[2] Viollet-le-Duc war der Ansicht, daß während der romanischen Zeit die Baukunst, und zwar nicht bloß die kirchliche, in den Händen der Mönche gelegen sei. Darüber sowie über den Standpunkt Anton Springers s. meine Abhandlung ‚Über geistliche Baumeister im Mittelalter‘ in der Zeitschrift für katholische Theologie 1908, 213 ff. Vgl. auch M. le Comte de Lasteyrie, Discours sur les origines de l'architecture gothique, Caen 1901, 14 ff. Über die gesellschaftliche Stellung von Baumeistern wie Erwin (Straßburg) s. Otte, Kunst-Archäologie II 483 f, und Hasak in der Wissenschaftlichen Beilage zur ‚Germania‘ 1907, Nr 29. Vgl. auch Dacheux, Das Münster von Straßburg 37 ff. Über das finanzielle Einkommen von Laienbaumeistern s. Stein, Architectes 28 ff.

[3] Mon. Germ. SS. XII 65.

Architekt gewesen sein, nicht bloß der disziplinäre oder ökonomische, sondern der technische Bauleiter.

Einige Beispiele mögen dies beleuchten, da die Tatsache in Abrede gestellt worden ist[1]. An der Nordwand des nördlichen Seitenschiffes der Dominikanerkirche St Blasius in Regensburg fallen drei Konsolen auf. Zwei stellen die Figuren von Männern dar, die unter der Last erliegen. Die dritte Figur hält in der rechten Hand den Zirkel, die Linke ist seitwärts an das ruhig visierende Auge gelegt[2]. Der Beschauer erkennt in dieser Gestalt auf den ersten Blick den Baumeister. Es würde wahrscheinlich auch niemand daran zweifeln, daß hier der Architekt wenigstens jenes Teiles der Kirche, in welchem sich die Figur findet, abgebildet ist, wenn sie einen Laien vorstellte. Die Figur stellt aber keinen Laien vor, sondern einen Ordensmann, einen Dominikaner, mit Ordenskleid und Tonsur, also einen Mitbruder der beiden Zeitgenossen und sehr bedeutenden Architekten Fra Sisto († 1289) und Fra Ristoro († 1283), der ersten Baumeister von Santa Maria Novella in Florenz.

Bei den Renovationsarbeiten in St Blasius 1869 kam auch der übertünchte Name jenes Dominikaners zum Vorschein; er hieß Bruder Diemar. Bruder Diemar aus dem Dominikanerorden war mithin Baumeister.

Eine genauere Zeitbestimmung ist nicht möglich. Urkundlich steht fest, daß im Jahre 1230 die Regensburger Predigerbrüder ‚im Begriffe standen, eine Kirche samt Kloster zu bauen‘[3].

Die Gestalt eines Baumeisters findet sich auch in der Cistercienserkirche zu Maulbronn[4], und zwar als erste Konsole des nördlichen Seitenschiffes. Es ist die kauernde Figur eines kräftigen Cistercienser-Laienbruders, eines Conversus oder Barbatus, keines Mönches — den Mönch macht das beschauliche Leben —, wohl aber eines Ordensmannes[5]; in der rechten Hand hält er einen Spitzhammer.

---

[1] Über andere geistliche Baumeister s. meine Ausführungen: Sind die Baumeister der romanischen Kunst ‚fast ausnahmslos‘ Laien gewesen? in der Zeitschrift für katholische Theologie 1909, 373 ff und die Antwort auf Hasaks Replik a. a. O. 575 ff. Weitere Literatur über geistliche Baumeister im Mittelalter s. in der Revue Bénédictine XXV (1908) 112*.

[2] Die Abbildungen bei Graf Walderdorff, Regensburg 380 ff. Daß die Figur auf S. 385 einen Mönch vorstellt, wie der Verfasser sagt, ist nicht wahrscheinlich. Eher könnte man das von der Figur am Magdeburger Domportal glauben (Abbildung bei Otte, Kunst-Archäologie II 25); sicher ist aber auch das nicht.

[3] Janner, Geschichte der Bischöfe von Regensburg II 349.

[4] Abbildung bei Paulus, Maulbronn 71.

[5] Verschieden von den Laienbrüdern sind die Oblaten, Donaten oder Familiaren, mit denen die Laienbrüder als wahre geistliche Personen oder Religiosen nichts gemein haben. Mit den Oblaten sind übrigens auch die pueri oblati nicht zu verwechseln;

Daß bei dem Bau der Kirche sicher ein Laienbruder beteiligt war, wird auch inschriftlich bezeugt. Selbst der Name des Meisters ist überliefert. Die aus 20 Versen bestehende Inschrift findet sich über dem südlichen Rundbogen der Vierung. Die ersten 12 Verse verbreiten sich über den Ursprung des Ordens und der Abtei Maulbronn. Danach wird berichtet, daß im Jahre 1424 unter dem Abt Albert die Wand, an der die Verse stehen, von dem Laienbruder Ulrich gemalt worden sei. Baumeister war laut derselben Inschrift Bruder Berthold, welcher die bis dahin außer Chor und Querschiff flach gedeckte Basilika mit Rippengewölben, die er durch Strebebögen stützte, überspannt und an das südliche Seitenschiff eine Reihe von zehn gewölbten Kapellen gelegt hat[1].

Ein glücklicher Zufall hat es gefügt, daß sich in der trefflich erhaltenen Abtei Maulbronn noch einige andere Namen von geistlichen Baumeistern ausfindig machen lassen. Allerdings, Verträge zwischen dem Abt und seinen Untergebenen wie zwischen geistlichen Bauherren und Laienarchitekten wird man billigerweise nicht verlangen. Solche Verträge wurden eben nicht geschlossen. Aber es gibt Quellen, die nicht minder deutlich reden.

In dem frühgotischen westlichen Flügel des Maulbronner Kreuzgangs ruhen die Gewölberippen an der Rückwand auf Konsolen von reicher Meißelarbeit. Die zweite zeigt das von Wasserlaub umgebene Brustbild nicht eines bärtigen, sondern eines glatt rasierten Ordensmannes. Es ist mithin kein Laienbruder, sondern ein Cisterciensermönch. Darüber liest man die Worte:

HIE SOL MIT REHTER ANDAHT DES PRIOLES WALTER
WERDEN GEDAHT
WAN ER HAT DISEN BU VOLEBRAHT
VALETE IN DOMINO[2].

Prior Walter ist als Zeuge beglaubigt in einer Urkunde vom 21. Februar 1303 im königlichen Staatsarchiv zu Stuttgart[3].

---

vgl. Eberhard Hoffmann, Das Konverseninstitut des Cistercienserordens in seinem Ursprung und seiner Organisation, Freiburg i. d. Schw. 1905 (Freiburger historische Studien 1), 9.

[1] Denique milleno tetra C duo X quater uno
Patre sub Alberto pingitur hic paries.
Per quem testudo precelsior et laterales
Sunt quoque perfecte taliter ecclesie
Conversis operis Berthold Ulrichque magistris.
Alter depictat, sed prior edificat.

Bei Paulus a. a. O. 70 f; vgl. Taf. III und S. 68.

[2] Bei Paulus a. a. O. 60; Abb. auf S. 59.

[3] Karl Klunzinger, Urkundliche Geschichte der vormaligen Cistercienserabtei Maulbronn, Stuttgart und Wildbad 1854, in der Regesten-Beilage S. 25.

Man könnte einwenden, daß, wenn von einem Prior ausgesagt wird, er habe einen Bau vollbracht, daraus seine technische Urheberschaft noch nicht folge, sondern zunächst nur, daß er den Bau veranlaßt habe.

Die Antwort ist nicht schwer. In Maulbronn, das kein Priorat war, ist das Oberhaupt nicht der Prior, sondern der Abt gewesen. Wenn daher in der Inschrift als Grund, weshalb des Priors Walter ‚mit rechter Andacht gedacht werden soll‘, von ihm selbst angegeben wird: ‚Er hat diesen Bau vollbracht‘, so kann keine andere ‚Vollbringung‘ zu verstehen sein als die des Architekten.

Dazu kommt, daß die vierte Konsole an der Rückwand desselben Kreuzflügels das Brustbild eines zweiten Mönches in der nämlichen Umrahmung enthält, darüber drei Rosen und den Namen

ROSEN SCHŌPHELIN.

Mit Recht wird man den Schluß ziehen, daß Rosen Schöphelin in ähnlicher Weise am Bau beteiligt war wie der Prior Walter, selbstredend nicht durch einen Befehl, sondern durch tätige Mitwirkung als ‚Vollbringer‘, als Architekt. Vielleicht ist den beiden auch noch Gotschlag beizuzählen [1].

In einer andern Inschrift sind der ausführende Architekt und der Bauherr klar unterschieden. Sie steht auf einer Tafel des steinernen Türmchens, in welchem eine schön gearbeitete Wendeltreppe von der Südwestecke des Sprechsaals hinauf in das Oratorium führt, und meldet, daß Abt Johannes VI. Burrus von Bretten im Jahre 1493 durch Bruder Konrad von Schmye den Treppenturm errichtet habe [2].

Eine zweite prächtige Wendeltreppe mit hohler Spindel hat sich erhalten in der Ecke, welche der Sprechsaal mit dem nordöstlich anstoßenden Herrenhause bildet. Auch diese Treppe ist das Werk eines Ordensmannes, des Laienbruders Augustin, der es unter Abt Johann VIII. Entenfuß von Unteröwisheim mit ‚Kunst und Geist‘ geschaffen hat [3]. Der Laienbruder Augustin ist mithin im Kloster Maulbronn Architekt gewesen.

Etwa ein Jahrhundert früher war ein Fachgenosse Augustins im Stift Bebenhausen tätig: Laienbruder Georg aus dem Stift Salem oder Salmansweiler, der Meister des durchbrochenen Glockenturms auf der Kirche

---

[1] Vgl. Paulus, Maulbronn 61.

[2] Divae virgini Mariae ac posteritati bene merenti Iohannes Burrus de Bretten Abbas per F[ratrem] Conrad de Schmye hoc opus erigens a fundamentis consummavit.
Anno domini MCCCCLXXXXIII L[aus] O[ptimo] D[eo].
Bei Paulus a. a. O. 76 und Taf. IV.

[3] Anno domini MCCCCCXVII sub venerabili Domino Domino Iohanne Entenfus Abbate arte et ingenio fratris Augustini hoc opus erigitur. Bei Paulus a. a. O. 77 und Taf. IV.

und des Dachreiters auf dem Sommerrefektorium (1407—1410). Es ist in Bebenhausen der erste Bau, dessen Architekt urkundlich genannt wird[1].

Daß es in dem Cistercienserstift Ebrach während der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts einen Baumeister gegeben hat, folgt aus dem Stiftungsbrief für die ‚Fuchsenkapelle'. In diesem erklären die Aussteller, der Ritter Eberhard genannt Fuchs und seine Gemahlin Felicitas, daß sie zum Heil ihrer Seelen dem Ebracher Kloster gewisse Güter geschenkt hätten, ‚damit am Klostertor eine schöne Kapelle durch die Brüder des Klosters errichtet und zu Ehren der seligsten Jungfrau geweiht werde'[2]. Daß der Schluß zutrifft, dafür bürgt die Inschrift im Bogenfeld des Portals:

‚Seid eingedenk des Bruders Johannes, des Baumeisters.'[3]

Der Laienbruder Johannes war also technischer Leiter der am Bau beteiligten Ordensbrüder und hat wahrscheinlich auch die Darstellung der Himmelfahrt Mariä in jenem Bogenfelde gearbeitet[4], wie denn die Architekten des Mittelalters nicht selten zugleich Bildhauer waren[5].

Derselbe Laienbruder Johannes war auf Grund der handschriftlichen Stiftschronik des Priors Josephus Agricola auch bei dem Bau der Klosterkirche beschäftigt; ja der Chronist hält es für wahrscheinlich, daß sich bei diesem Bau, der mehrere Menschenalter hindurch währte, Laienbrüder als Baumeister abgelöst haben[6].

Das Zeugnis gehört dem 17. Jahrhundert an. Aber es behält deshalb doch eine starke Beweiskraft und widerlegt die Behauptung, daß Ordensleute sich niemals ein Kloster, eine Kirche gebaut haben. Wäre dem wirklich so, so würde ein Prior, der im 17. Jahrhundert die Chronik seines Stiftes schrieb, also mit der Tradition seines Hauses und mit den Gepflogenheiten seines Ordens vertraut sein mußte, gar nicht auf den Gedanken gekommen sein, daß Mitglieder des Klosters die Bau- und Werkmeister der Kirche gewesen sein könnten.

---

[1] Heinrich Leibnitz, Die Cistercienserabtei Bebenhausen im Schönbuch, in: Die Kunst des Mittelalters in Schwaben, herausgeg. von C. Heideloff, Stuttgart 1855, 75 ff. Paulus, Bebenhausen 90 ff.

[2] Ut in porta monasterii capella honesta construatur per fratres monasterii et in honore beatae virginis consecretur. Bei Jäger, Ebrach 25[2].

[3] Fratris Iohannis lapicidae mementote.

[4] Unmittelbar auf das Wort mementote folgt: Assumptio gloriosissimae virginis Mariae matris Domini nostri Iesu Christi.

[5] Vgl. Wilhelm Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Straßburg 1894, 280 ff.

[6] Conversos conversis operum magistris invicem successisse.

In anschaulicher Weise wird der Kirchenbaubetrieb durch Cistercienser-Laienbrüder dargestellt auf einer im Germanischen Museum zu Nürnberg befindlichen Handzeichnung aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts[1].

Dieselbe Überzeugung wie der Prior Josephus Agricola hat mehr als 150 Jahre früher der gelehrte Abt Trithemius geteilt, welcher in seinen Hirsauer Annalen die Tätigkeit des großen Benediktinerabtes Wilhelm († 1091) in einer Weise schildert, daß der Leser notwendig den Eindruck erhält: Wilhelm ist nach Trithemius sicher ein Architekt gewesen. Nach Trithemius war es Abt Wilhelm, der namentlich mit Hilfe seiner geschickten Laienbrüder nicht bloß das Kloster und die Kirche in Hirsau als Baumeister ausgeführt, sondern auch mehrere andere Klöster errichtet hat. Von auswärts für bauliche Zwecke berufen, begab er sich persönlich auf den Platz, der für ein neues Kloster bestimmt war, und waltete als kundiger Architekt seines Amtes[2].

Mögen auch Einzelheiten, die Trithemius in seine Erzählung über weit abliegende Zeiten eingeflochten hat, nicht als genügend beglaubigt erscheinen, so ändert dies an der Hauptsache nichts. Diese aber liegt darin, daß nach der Auffassung eines urteilsfähigen Geschichtschreibers gegen Ende des Mittelalters ein mittelalterlicher Abt als Architekt zum mindesten nichts Unmögliches gewesen ist.

Nach dem Briefe, den der Mönch Ermenrich an den Abt Grimold von St Gallen (841—872) gerichtet hat, gebührt den künstlerisch gebildeten Mönchen dieses Stiftes ein hervorragender Anteil an dem Bau ihres Klosters und ihrer Kirche. Darum konnte Ermenrich schreiben: ‚An dem Neste erkennt man, was für Vögel drin wohnen. Betrachte die Kirche samt dem Kloster, und du wirst dich über meine Worte nicht wundern.‘[3] An der Spitze der technischen Bauleitung aber standen die zwei Ordenspriester Winihard und Isenrich[4].

---

[1] Darunter das Distichon:

Construxere domum Conversi Schoenaviensem,
Quos pius induxit religionis amor.

Wiedergabe im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, N. F. 8, Nürnberg 1861, zu Nr 11, und 29, 1882, zu Nr 8.

[2] Formam et modum construendi monasterii praescripsit. Bei Trithemius, Annales Hirsaugienses I, S. Galli 1690, 265; vgl. p. 228 254 f.

[3] Der Brief ist von Dümmler abgedruckt worden in den Mon. Germ. Epist. V, Berlin 1899, 536 ff. Obiger Text steht S. 565.

[4] Et ne de omnibus sileam, quid est Winihartus nisi ipse Dedalus vel quis Isenricus nisi Beseleel secundus, in cuius manu semper versatur dolabrum excepto, quando stat ad altaris sacri ministerium. Wenn es bald darauf heißt, daß diese Männer aus Demut die niedrigsten Dienste verrichtet haben, so folgt daraus nicht,

Baumeister ist im Benediktinerkloster St Peter in Erfurt der Laienbruder Ditmar gewesen, welcher nach dem Zeugnis des Nekrologiums unter Abt Burchard (1101—1116) die Annenkapelle, im Norden des Chors der Klosterkirche, gebaut hat. Die Einweihung der Kapelle erfolgte im Jahre 1117[1].

Als einer der besten Architekten von Clairvaux galt der Mönch Gottfried von Ainai, magnus ille Gaufridus, wie er damals genannt wurde, dessen sich der hl. Bernhard wiederholt beim Bau neuer Klöster bediente[2]. Im Auftrag desselben Heiligen ist ein anderer Mönch von Clairvaux, Achard, gleichfalls der Erbauer mehrerer Klöster geworden. Von ihm heißt es ausdrücklich, daß er eine Reihe von Klöstern in Frankreich und Deutschland nicht bloß ins Leben gerufen, sondern im eigentlichen Sinne des Wortes gebaut habe[3]. Der Bauherr war St Bernhard.

Um das Jahr 1150 wird in Regensburg ein Emmeramer Mönch Asricus erwähnt, der die Quellen auf den Winzerer Bergen zusammengefaßt hat, um in der Tiefe eine Mühle zu treiben, die noch im Gebrauch steht[4]: ‚ein kunstvolles und mühsames Werk‘[5]. Asricus heißt Werkmeister oder Baumeister[6].

daß sie keine Künstler waren. Für Künstler hält sie auch Joseph Neuwirth in seiner gediegenen Abhandlung: Die Bautätigkeit der alemannischen Klöster St Gallen, Reichenau und Petershausen, Wien 1884, 15 40; vgl. S. 53 f 73 93 104 106 109 111.

[1] Böckner, Das Peterkloster in Erfurt 131 187 223.

[2] Vita prima S. Bernardi lib. IV, cap. 2, n. 10, bei Migne, Patrol. lat. CLXXXV 327. Vgl. Leopoldus Janauschek, Originum Cisterciensium tomus I, Viennae 1877, 37; Vacandard, Vie de Saint Bernard II[3], Paris 1902, 403 f, mit Literatur.

[3] Achardus venerabili Patre Nostro iubente et mittente plurimorum in partibus Germaniae et Galliae monasteriorum initiator et exstructor, und bald danach: Achardus, quem [S. Bernardus] construendi claustri huius [Hemmerodensis] gratia destinarat. Bei Nicolaus Heesius, Manipulus rerum memorabilium claustri Hemmerodensis Ord. Cist., Coloniae Agripp. 1641, 21. Im Anhang zu Gaspar Jongelinus, Notitia abbatiarum Ord. Cist., ebd. 1640.

[4] So Janner im Jahre 1884.

[5] Opus artificiosum et laboriosum. Janner, Geschichte der Bischöfe von Regensburg II 57[1]. J. Kreuser, Der christliche Kirchenbau I 465.

[6] Magister operis. Der großartige Neubau des Cistercienserklosters Walkenried, am südlichen Rande des Harzgebirges, wurde um das Jahr 1207 begonnen nach Anordnung der Laienbrüder Jordan und Berthold, die als wohlgeübte Baumeister bezeichnet werden. Bei Georg Leuckfeld, Antiquitates Walckenredenses I, Lipsiae et Nordhusiae 1706, 82. W. Lotz, Walkenried, in der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst II, Leipzig 1858, 198. Abt Heinrich III. von Walkenried, der 1223 sein Amt antrat, heißt architecturae peritus. Bei Eckstorm, Chronicon Walckenredense, Helmaestadii 1617, 87. Bruder Jordan

Bruder Gerard war Baumeister der Cistercienserabtei Vaucelles in der Diözese Cambrai und wurde von dem Domkapitel 1332 als Sachverständiger herangezogen betreffs der Vierungskuppel über der Kathedrale von Cambrai[1].

Es ist nicht das erste Mal, daß ein Ordensbruder beim Bau einer Domkirche beteiligt ist. Einen interessanten Fall erzählt der Mönch Gervasius († um 1200) aus dem Trinitätskloster zu Canterbury. Hier war die alte Kathedrale 1174 durch eine Feuersbrunst zerstört worden. Die Mönche, welche das Domkapitel bildeten, beriefen für den Neubau einen Architekten, der sich als Künstler des besten Rufes erfreute, Wilhelm von Sens[2]. Die Triforien samt den Oberfenstern waren fertiggestellt, und es sollte zu Beginn des fünften Jahres das Hauptgewölbe in Angriff genommen werden. Da traf den Meister bei den vorbereitenden Arbeiten ein schweres Unglück: die Balken brachen unter ihm zusammen. Er stürzte in eine Tiefe von 50 Fuß und ward derartig verletzt, daß er die Fortsetzung des Baues nicht mehr persönlich leiten konnte. Wilhelm mußte ärztliche Hilfe in Anspruch nehmen. Indes der Winter stand vor der Tür, und das Werk sollte vollendet werden.

Während der vier vorausgehenden Jahre hatte Wilhelm die Fähigkeiten und die Leistungen der Bauleute zu beobachten Gelegenheit gehabt. Als sein geeignetster Stellvertreter erschien ihm ein Mönch, der bisher den Bauhandwerkern vorgestanden[3]. Ihm übertrug er nun für die Zeit vor der hereinbrechenden Kälte die Fortsetzung des verantwortungsvollen Baues.

Die Quelle nennt den Mönch ‚tüchtig und geistvoll'[4]. Aber er war jung, und darob entstand böse Eifersucht. Nicht als ob man ihn für un=

---

verstand sich auch auf Entwässerung. Vgl. Die Urkunden des Stiftes Walkenried, im Urkundenbuch des Historischen Vereins für Niedersachsen II, Hannover 1852, 63, 10; vgl. S. XVII[3].

[1] In dem Rechnungsbericht heißt es: 1332. Nuncio capituli misso apud Vaucell. ad dicendum fratri Gerardo latomo de Vauc., quod veniret ad videndum tubam ecclesie III[s] III[d]. Bei Jules Houdoy, Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai, Lille 1880 (Mémoires de la Société des sciences de l'agriculture et des arts de Lille, 4e Série, t. VII), 158; vgl. p. 34.

[2] Gervasii Cantuariensis tractatus de combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae, aus Twysden, Historiae Anglicae Scriptores, abgedruckt bei v. Schlosser, Quellenbuch. Wilhelm von Sens heißt S. 253 vir admodum strenuus, in ligno et lapide artifex subtilissimus. Hunc caeteris omissis propter vivacitatem ingenii et bonam famam in opus susceperunt.

[3] Qui caementariis praefuit. Caementarii müssen durchaus nicht Maurer sein. Nicht selten heißt der Baumeister caementarius. Auch Magister Hugo v. Goldcliff wird als Vorstand der caementarii erwähnt; dieser war sicher Baumeister und artifex praeelectus. Wissenschaftliche Beilage zur ‚Germania' 1909, 31. Vgl. Stein, Architectes 24.

[4] Industrius et ingeniosus.

fähig gehalten hätte; an seinem Geschick zweifelte niemand. Nur das quälte viele, daß der jugendliche Ordensmann klüger sein sollte als Leute, die Geld hatten und einflußreicher waren als er. Wilhelm ließ sich indes durch diese Intrigen nicht beirren. Der Mönch hatte auf dem Bau die Stelle des Meisters zu vertreten, mit dem er jedoch in Fühlung blieb. Wilhelm bestimmte von seinem Bett aus, ‚was früher und was später zu geschehen habe'. So ward unter der Leitung des Religiosen die Vierung überwölbt; so wurden vor dem Winter auch noch ein nördliches und ein südliches Querschiffjoch angefügt.

Aus dieser Erzählung folgt, daß der junge Mönch, auf den die Wahl des Meisters Wilhelm für die Fortsetzung des Kathedralbaues gefallen war, nicht nur ein begabter Mann, sondern auch ein Architekt von bedeutendem Können gewesen ist. Wer im Gewölbebau der Kathedrale von Canterbury einen Künstler wie Wilhelm von Sens vertreten konnte und trotz heftigen Widerspruchs der Übergangenen, die sich wenigstens ebenso gescheit dünkten, von Wilhelm selbst für dessen Vertretung gefordert wurde, war nach dem sachverständigen Urteil des Meisters ebenfalls ein Architekt.

Daß die genannten Männer, sämtlich Ordensleute, ausübende Architekten waren, wurde nicht aus irgend einem Titel, den sie führten, bewiesen, sondern aus ihrer Tätigkeit. Zweifelhaft ist die Sache gewöhnlich, wenn die Beschäftigung lediglich durch die Bezeichnung ‚Werkmeister' charakterisiert wird, da unter diesem Ausdruck auch derjenige verstanden werden kann, welchem die Finanzgebarung oblag oder der dafür zu sorgen hatte, daß bei dem Bau alles nach den Ordensregeln vor sich ging[1].

Oft wird der Baumeister, der Oberaufseher und der Verwaltungsbeamte ein und dieselbe Person gewesen sein.

‚Werkmeister' oder ‚Baumeister' heißen nach Ausweis der Urkunden die Cisterciensermönche Dietrich in Arnsburg 1215[2], Rother 1243, Sigebod 1257, Ludolf 1282 und Heinrich 1298 in Doberan[3], Bernhard 1280 in Eldena[4],

---

[1] Vgl. Stein a. a. O. 20 ff.

[2] Urkundenbuch des Klosters Arnsburg in der Wetterau, bearbeitet und herausgeg. von Ludwig Baur, Darmstadt 1849, Nr 8. Daß Ditericus, magister operis, gewiß kein Laie, sondern ein Religiose war, geht aus der Zeugenfolge mit aller Bestimmtheit hervor. Die seinem Namen Vorausgesetzten sind Mönche, die ihm Nachgesetzten sind Konversen (s. Nr 4 u. 5). Mithin ist er selbst entweder Mönch oder Konverse gewesen, und zwar Mönch, wenn identisch mit Ditericus portarius in Nr 4, 5 und 6.

[3] Mecklenburgisches Urkundenbuch I, Nr 550; II, Nr 793; III, Nr 1618; IV, Nr 2512.

[4] Theodor Pyl, Geschichte des Cistercienserklosters Eldena II, Greifswald 1882, 604.

Konrad 1260 in Lehnin[1] und Wiegand 1246 in Georgental[2]. Ihnen reiht sich an der Mönch Heinrich im Kloster Marienfeld, der im Jahre 1248 als Werkmeister urkundlich bezeugt ist[3], ferner ‚Frater Friedrich, Werkmeister des Klosters Leubus‘, 1307[4].

Das also steht über jeden Zweifel fest: es gab im Mittelalter, in der romanischen wie in der gotischen Periode, geistliche Personen, die im wahren Sinne des Wortes Architekten genannt werden müssen. Die Existenz geistlicher Baumeister ist im Mittelalter ebenso unleugbar wie in der neueren Zeit. In welchem Umfange sich damals Männer des geistlichen Standes als Architekten betätigt haben, darüber sind die Akten noch nicht geschlossen. Trotz mehrfacher Anläufe befindet sich die Untersuchung über diesen Punkt noch in den Anfangsstadien[5].

Drittes Kapitel.

Wie es bei einem Baue zuging. Die Bauhütte.

Einen geistlichen Architekten, und zwar einen Mönchsbaumeister, liefert auch die Geschichte des zur Metropole Köln gehörigen Benediktinerklosters St Trond zwischen Lüttich und Maastricht. Dieselbe Quelle zeigt zugleich trefflich, in welcher Weise eine Ordensgenossenschaft und die Laienbevölkerung zum Bau eines Klosters zusammenwirkten. Als das Stift unter Abt Adelhard II. (1055—1082) wiederhergestellt werden sollte, sei es, so berichtet der Chronist, schier wunderbar und unglaublich gewesen, mit welchem Eifer die benachbarten Ortschaften das Ihrige taten, um das Unternehmen zu fördern. Von weither habe eine große Menschenmenge mit lebhafter Begeisterung und freudigen Herzens Steine, Kalk, Sand, Balken, und was sonst für den Bau nötig war, auf Wagen herbeigeschafft, Tag und Nacht, auf eigene Kosten. Die Steine selbst, ja auch die großen und überaus schweren Grundsteine könnten dies bezeugen, da es bei St Trond weit und breit keine gebe und sie infolgedessen aus fernen Gegenden geholt werden mußten. Die Säulen habe man teils von Worms auf dem Rhein zu Schiff nach Köln

---

[1] G. Sello, Lehnin, Berlin 1881, 18.

[2] Magister lapidum. Bei Bernhard Stark, Die Cistercienserabtei Georgental und die neuen Ausgrabungen daselbst, in der Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Altertumskunde I, Jena 1854, 331.

[3] Osnabrücker Urkundenbuch, bearbeitet und herausgeg. von F. Philippi II, Osnabrück 1896, Nr 517.

[4] Schultz, Schlesiens Kunstleben 6[3].

[5] Im großen und ganzen dürfte Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland 19 ff, das Richtige getroffen haben.

transportiert, teils von andern Orten zu Wagen, und zwar ohne Beihilfe von Rindern oder sonstigem Zugvieh. Die Leute hätten Stricke auf die Wagen geworfen und mit wahrem Enthusiasmus das Material selbst gezogen; in den einzelnen Dörfern hätten sie sich abgelöst. So seien sie unter Hymnengesang auch durch das Moselgebiet gekommen; ohne Brücke hätten sie ihre Lasten über den Fluß gebracht[1].

Indes all die Mühe und all die Opfer des gläubigen Volkes wurden vereitelt durch eine verheerende Feuersbrunst. Abt Rudolf (1108—1138) fand, als er gewählt wurde, das Stift in einem kläglichen Zustande vor. Gern hätte er Abhilfe geschafft. Doch der Schaden war zu beträchtlich und die Finanzlage schlecht. Da habe es Gott der Herr einer Matrone der Ortschaft St Trond, namens Ruzela, eingegeben, aus eigenen Mitteln den Bau zu beginnen. Der Verwalter eines größeren Klosterhofes sei ihrem Beispiel gefolgt und habe einen zweiten Pfeiler errichtet. Danach hätten die verschiedenen Bruderschaften von St Trond vier weitere Pfeiler in Angriff genommen. Hierin habe Abt Rudolf einen Fingerzeig von oben erblickt und die Überzeugung gewonnen, daß Gott der Herr und seine Heiligen dem Unternehmen günstig seien. Infolgedessen habe er Mut gefaßt, alles andere beiseite gelassen und sich ganz dem Bau zugewendet. Zwar stellten sich dem Abte noch mancherlei Schwierigkeiten in den Weg. Aber er überwand sie mit zäher Ausdauer und führte in kurzem beide Wände des Kirchenschiffes vom Chor bis zur Westfront fast bis zur Vollendung hoch.

Mit dem gleichen Eifer setzte Rudolf im nächsten Jahre 1115 das Werk fort. Schon vor Aufgang der Sonne erschien er auf dem Bauplatz und blieb dort bis nach Sonnenuntergang. Ohne sich den nötigen Schlaf zu gönnen, war er den Arbeitern stets gegenwärtig und spornte alle, Zimmerleute wie Steinmetzen, zu rüstiger Tätigkeit an. Auf diese Weise gelang es ihm, in dem genannten Jahre das Langschiff beinahe vollständig mit einer Holzdecke zu versehen[2].

Da brach am 22. September 1156 in St Trond von neuem Feuer aus und verheerte nochmals einen Teil des Gotteshauses. Die beiden östlichen Türme und die Querschiffe wurden stark beschädigt, nicht aber die zwei westlichen Türme, deren einer die Glocken barg, welche durch die Geistesgegenwart der Laienbevölkerung gerettet wurden. Unversehrt blieb auch der gewölbte Chor.

Oberer war damals ein Mann von bedeutenden Fähigkeiten und zielbewußter Energie: Abt Wirich, ‚den Unglück weder kleinmütig, noch Glück

[1] Rudolfi gesta Abbatum Trudonensium lib. I, cap. 11, in den Mon. Germ. SS. X 234 f.

[2] Mon. Germ. SS. X 295 296 f.

übermütig machen konnte'. Im Vertrauen auf die Hilfe Gottes und des Patrons von St Trond entschloß er sich, an Stelle des abgebrannten Baues etwas Besseres zu schaffen.

Während er über die Ausführung dieses Planes nachsann, traf eine andere Trauerbotschaft ein. Ein dem Kloster St Trond gehöriges Haus in Köln war schadhaft geworden und die vordere Mauer drohte einzustürzen. Die Kölner aber ließen dem Abte sagen, er solle entweder selbst kommen und die Reparatur vornehmen oder sie würden es auf seine Kosten besorgen. Wirich hielt es für ratsamer, sich nach Köln zu begeben und die nächste Arbeit im Stift seinem Schultheißen und Richter Everard samt einigen tatkräftigeren Brüdern zu überlassen. Das verfallende Haus in Köln ließ Wirich niederlegen und baute ein neues.

In das Stift zurückgekehrt, vollendete der Abt im Jahre 1157 den nördlichen Kreuzflügel des östlichen Querschiffs. Für die Eindeckung benützte er zu besserem Schutz gegen das Feuer dünn geschnittene Steintafeln, eine Praxis, die in jener Gegend bis dahin unbekannt war. Die Kirche wurde von Abt Wirich und den mithelfenden Brüdern im Laufe von 16 Jahren wiederhergestellt, und zwar besser und schöner, als die frühere gewesen war[1].

Drei Jahre und mehr brauchte der Abt zur Errichtung einer neuen Kapelle über den Gräbern der Heiligen Trudo und Eucherius. Es wurde ein prächtiger Bau, an dem vor allem die Täfelung mit weißen und schwarzen Steinen in die Augen fiel. Das Gebäude habe, sagt der Geschichtschreiber von St Trond, an strahlender Herrlichkeit auch die glänzendsten Paläste in jenem Gebiet übertroffen. Ja die Bewohner der Gegend und die Fremden, welche die Kapelle sahen, hätten erklärt, daß es nirgends einen ähnlichen Steinbau gäbe. Als den eigentlichen Schöpfer aber nennt und schildert die Quelle mit unzweideutigen Worten den Abt Wirich[2]. Neben ihm war auch der Kustos des Stiftes, Arnulf, ein ausübender Architekt. Denn ihm hatte der Abt, noch ehe er selbst an den Bau der Kapelle ging, die Reparatur des durch die letzte Feuersbrunst stark beschädigten und dem Einsturze nahen Chorgewölbes der Kirche übertragen, eine Aufgabe, deren sich Arnulf in zufriedenstellender Weise erledigte[3].

Wäre in St Trond ein Laie Baumeister gewesen, so würde der so eingehend erzählende Geschichtschreiber des Klosters, der die Heranziehung bezahlter Bauhandwerker durch den Abt Wirich meldet[4], den Architekten ebenso-

---

[1] Mon. Germ. SS. X 345 f.

[2] Ebd. 353. Wirich heißt industrius artifex, auctor fabricae, das heißt hier zweifellos Architekt.

[3] Mon. Germ. SS. X 354. [4] Ebd. 344, 45.

wenig verschwiegen haben, wie Menko, der Chronist des zur Diözese Münster gehörigen Prämonstratenserstiftes Bloemhof[1], bei Werum, dem heutigen Wittewierum in Groningen. Hier wurde für den Bau der Kirche 1238 Meister Everard, ein geborner Kölner, berufen, der freie Kost und tägliche Löhnung erhalten sollte. Da indes er und seine Söhne an die Klosterküche unerträgliche Forderungen stellten[2], ward der erste Vertrag abgeändert und die Kost in eine Geldzahlung umgewandelt.

Sehr ausführlich und interessant sind Menkos Mitteilungen über manche Einzelheiten bei diesem Kirchenbau. Vor allem galt es, auf dem schwierigen Terrain ein sicheres Fundament zu schaffen. Man grub demnach so lange, bis man auf festen Grund stieß, legte rechtwinklig sich kreuzende Balkenschichten darauf und überschüttete diese mit Erde, zuerst mit feuchter, dann mit trockener. Die ganze Masse wurde dann durch mächtige Stampfen verdichtet. Solcher Stampfen gab es zehn. Jede wurde von vier kräftigen Männern bedient, und fühlten sich diese ermattet, so wurden sie von andern vier abgelöst. Es waren also während der ganzen Zeit der Grundlegung ständig 80 Männer auf dem Bauplatz in dieser Weise beschäftigt.

Die Leute arbeiteten, meldet der Chronist, mit solcher Wucht, daß der ganze Ort erzitterte. Die Pfarrangehörigen beteiligten sich an dem schweren Dienst und wurden von den Bürgern Woltersums, südlich von Bloemhof, wacker unterstützt. Vom Kloster erhielten sie Speise und Trank, und so ‚arbeiteten sie in großer Heiterkeit'. Der Bischof aber erließ denen, welche mit Kirchenbuße belegt waren, fünf Tage davon.

Auch die Stiftsherren und die Konversen halfen in ihrer Weise mit. Besonders zeichneten sich hierin aus der Prior Andreas, ein kluger und liebenswürdiger Mann, der es trefflich verstand, durch gute Worte und freundlich heiteres Wesen die Leute zur Arbeit zu ermuntern, ferner der Chronist selbst, Bruder Menko, damals Kleiderbewahrer, Kellermeister und Lehrer, später Abt, der Stiftsherr Bruder Itatus und der Konverse Sigrepus. Da ihre Bitten in beiden Pfarreien voraussichtlich eine stärkere Wirkung haben würden als die Worte anderer, so ließen sie es sich angelegen sein, die Leute für die Mithilfe beim Bau einzuladen. Oft, wenn nach des Tages Last und Hitze andere sich zur Ruhe begaben, machten sie, selbst noch nach Sonnenuntergang, von Tür zu Tür die Runde und warben geeignete Kräfte für den nächsten Tag.

So vergingen volle fünf Jahre, bis das Fundament gelegt war. Danach folgte der Aufbau, freilich nicht in der ursprünglich geplanten Gestalt. Diesem

---

[1] Floridus hortus. Vgl. oben III 362 ff.

[2] Propter suam et filiorum intolerabilem gulositatem. Mon. Germ. SS. XXIII 534, 33.

zufolge war über der Vierung des stattlichen Baues eine turmähnliche Laterne mit den Konventsglocken geplant; ihre Fenster sollten den Chor erleuchten. Die Laterne sollte sodann von zwei kleineren Türmen flankiert sein, die über den beiden Kapellen der Kreuzflügel beabsichtigt waren. Für die Westfassade wurde ein großer Turm mit den Pfarrglocken in Aussicht genommen.

Doch die Mühseligkeiten und die Ausgaben für das Material, den Baumeister und die Bauleute waren so beträchtlich, daß man vorderhand von diesen unwesentlichen Zierden des neuen Gotteshauses absah und sich mit einfacheren Formen begnügte. Der Chronist hat den ersten Plan deshalb mitgeteilt, damit die Nachkommen wüßten, in welcher Weise der Bau zu ergänzen wäre [1].

Diese beiden Quellenberichte über die Bauten in Bloemhof und in St Trond geben ein anschauliches Bild von dem regen Interesse, das nicht bloß eine Ordensgenossenschaft an der Errichtung oder Erneuerung ihres Klosters, ihrer Kirche hatte, sondern auch wie lebhaft die gesamte Bevölkerung für ein derartiges Ereignis fühlte, wie bereitwillig sie, selbst unter großen Opfern, solche Unternehmen förderte. Die Beziehungen zwischen Stift und Umgebung erscheinen bei diesen Anlässen als höchst erfreulich und bestätigen vollauf die Tatsache: Unterm Krummstab ist gut wohnen.

Man wird deshalb aber keineswegs den Schluß ziehen dürfen, daß die Verwendung des kleinen Mannes zu baulichen Zwecken für diesen niemals ohne verderbliche Folgen gewesen ist. Die Bauwut eines Prälaten konnte in der Tat dem Volke zu schwerem Schaden gereichen, wenn es mit Hintansetzung näher liegender eigener Bedürfnisse rücksichtslos und ohne ausreichende Entschädigung zu Frondiensten gezwungen wurde. So heißt es von jenem bereits erwähnten Eichstädter Bischof Heribert [2] und seinen Nachfolgern, daß sie durch ihre fortgesetzten Bauunternehmungen das zum Dienst herangezogene Volk in die äußerste Armut brachten.

Nicht bloß die Begeisterung und der Eifer für das eigene Gotteshaus spornte die Menschen an, selbst Hand anzulegen und die mühseligsten Dienste bei einem Baue zu verrichten. Auch aus Bußgesinnung beteiligte sich mancher an derartigen Unternehmungen.

---

[1] Nach Menkonis Chronicon in den Mon. Germ. SS. XXIII 534 f. Quoniam difficile est superedificare, nisi sciatur intentio primi fundatoris, cum quilibet artifex discretus primo in mente disponat materiam sui operis et diversos diversa iuvent, ideo primam ordinationem operis hoc loco duximus describendam, ut, si posteris placuerit superedificare, ex hoc habeant materiam perficiendi. Ebd. 535, 34 ff.

[2] Oben S. 6.

Ein Beispiel liefert der Dichter des französischen Epos ‚Renaus de Montauban oder die Haimonskinder'[1]. Der Held des Gedichtes, ein Ritter zur Zeit Karls des Großen, verläßt zur Nachtzeit Montauban, um für seine Sünden Sühne zu leisten. Dem Türhüter übergibt er einen goldenen Ring mit dem Bemerken, daß er nicht mehr zurückkehren werde. Seine Söhne und seine Brüder vermissen ihn am Morgen bei der heiligen Messe. Ihre Verwunderung wandelt sich in Betrübnis, als der Pförtner ihnen den Sachverhalt eröffnet. Umsonst suchen ihn die Seinigen im nahen Walde.

Renaus erreicht nach langer Wanderung Köln und entschließt sich, beim Bau des Münsters St Peter, dessen Entstehung in das 9. Jahrhundert fällt, mitzuarbeiten. Da er kein Handwerk gelernt hatte, bietet er sich dem Werkmeister an, den Bauleuten durch Tragen von Mörtel, Steinen und andern Lasten behilflich zu sein. Sein Wunsch wird erfüllt, und alle staunen über die riesige Körperkraft des Fremdlings.

Als die Zahlungsstunde gekommen war, versammeln sich die Leute, um ihren Lohn in Empfang zu nehmen. Als Höchstbetrag erwähnt der Dichter die Summe von 18 Denaren oder Pfennigen. Auch Renaus sollte seinen Lohn erhalten. Er hatte es damit gar nicht eilig und mußte gerufen werden. Da nichts mit ihm verabredet war, so fordert der Meister ihn auf, zu sagen, was er verlange. ‚Einen Pfennig', war die Antwort; er wollte sich damit Brot kaufen. Alles Drängen des Meisters, der sich an dem rüstigen Arbeiter durch Vorenthaltung einer gerechten Entschädigung nicht verfehlen wollte, half nichts. Dem vornehmen Büßer war es nicht darum zu tun, etwas zu verdienen; er wollte nur seine Kräfte erhalten, um weiter tragen zu können. Aber gerade seine ungewöhnlichen Leistungen erfüllten die Mitarbeiter mit Neid und Eifersucht. Sie fürchteten, daß ihr Verdienst dadurch geschädigt werde.

Die Folge davon war ein schwarzer Plan. Nachdem die Maurermeister und die Leiter der einzelnen Gewerke zur Essenszeit vom Bauplatz sich entfernt hatten, fallen die übrigen Stein- und Mörtelträger über den unbekannten und seltsamen Gast her, töten ihn durch Hammerschläge, wickeln den Körper in einen Sack und werfen ihn in den Rhein.

Der Baumeister erkundigt sich bei seinen Leuten, was aus Renaus geworden sei, und wird angelogen. Aber durch Gottes Fügung bringen die

---

[1] Herausgeg. von Heinrich Michelant als Bd LXVII der Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Stuttgart 1862, 445 ff. Michelant verlegt die Abfassung dieser Dichtung in das 12. Jahrhundert. Zutreffender ist der Ansatz in der Histoire littéraire de la France XXII, Paris 1895, 699. Danach ist das Werk um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden. Renaus von Montauban ist der hl. Reinold, dessen Fest auf den 7. Januar fällt. Die Reinoldikirche in Dortmund steht heute noch. Vgl. die Zeitschrift für katholische Theologie 1910, 729 ff.

Fische den wunderbar strahlenden Leichnam an die Oberfläche. Der Erzbischof und sein Klerus ziehen ihn aus dem Wasser.

Jetzt ist es dem Baumeister klar, wer die Mörder sind. Sie gestehen ihr Verbrechen und bitten um Gnade, die ihnen auch gewährt wird. Aber der Erzbischof will solche Leute nicht mehr bei seiner Kirche beschäftigt sehen; er entläßt sie.

Die Leiche soll bestattet werden, und man legt sie in einen Sarg. Doch der Sarg geht über den Kirchhof hin und geht immer weiter. Der Erzbischof und die Geistlichkeit folgen ihm in Prozession bis nach Dortmund, dessen Glocken beim Herannahen des Zuges von selbst zu läuten beginnen. Das Gerücht von dem Wunder verbreitet sich. Der Bischof zieht der Leiche entgegen, mit ihm merkwürdigerweise auch Renaus Söhne und Brüder. Man deckt die Bahre auf, und alle Umstehenden erkennen ihn.

Die Verwandten sind tief betrübt. Erst als der Erzbischof ihnen von seinem Tode und von dem Wunder, das darauf folgte, erzählt, trösten sie sich; denn sie waren überzeugt von seiner Heiligkeit. Renaus irdische Überreste wurden in die Frauenkirche gebracht, und der Dichter sagt, daß sie sich dort noch befinden.

In dieser Erzählung und durch die Wunder, welche den heiligen Leib des opferfreudigen Gottesdieners verklärt haben, ist in augenfälliger Weise die hohe Verdienstlichkeit eines Lebens gezeichnet, das sich, wenngleich nur in ganz unscheinbaren Arbeiten, doch für eine große Idee, für den Bau eines Tempels, in dem der Allerhöchste wohnen soll, aufzehrt.

Straffer organisiert wurde der Baubetrieb, als die Gotik, welche im Laufe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Deutschland Eingang fand, höhere Anforderungen an die Technik ihrer Arbeiter stellte. Es war zugleich die Zeit der aufkommenden Geldwirtschaft [1] und des Entstehens der handwerklichen Berufe.

Die Veränderung fand ihren Ausdruck in der Bauhütte. So vollkommen und befriedigend sich auch die mittelalterliche Bauhütte aus dem Geist und aus den Bedürfnissen der Zeit erklärt, bleibt ihr erstes Entstehen doch bis zur Stunde in Dunkel gehüllt.

Nach freimaurerischen Schriftstellern ist die Bauhütte eine geheime Verbindung gewesen, in der sich gewisse Mysterien über Gott und die Welt erhalten haben, ein Institut, mit dem die heutigen Freimaurerlogen im Keime gegeben waren. Danach reicht ihr Bestehen weit in die vorchristliche Zeit zurück, nach den einen bis zu den Pharaonen, nach andern sogar bis zu den

[1] Oben Bd I 129 ff.

Söhnen Noas oder Adams. Bauhütten seien sodann die Kollegien oder Vereinigungen der römischen Bauleute gewesen. Nach dem Untergang des römischen Reichs seien sie nach Britannien übergesiedelt und hätten hier in Abgeschiedenheit von der übrigen Welt ihre Geheimnisse desto treuer und unverfälschter bewahrt. Im Besitz dieses Wissensschatzes hätten sie den von Rom vordringenden Missionären am Anfang des Mittelalters einen zähen Widerstand entgegengesetzt und als Verehrer des wahren Gottes, als Kuldeer [1], sich die Feindschaft der christlichen Glaubensboten zugezogen.

Die englischen Bauhütten seien das Salz der Erde geworden. Ihnen hätten auch die deutschen Baukorporationen ihre Verfassung und ihre reineren Lehren entnommen, diese indes, um den Schikanen des Klerus zu entgehen, nicht aufgezeichnet, sondern in tiefstes Schweigen gehüllt. Es sei ihnen gelungen, ihre Verachtung von Geistlichkeit und Mönchtum in wirksamer Weise zu bekunden. So erklären sich nach dieser Auffassung die in den Kirchen vielfach vorhandenen Karikaturen in Kapuze und priesterlicher Kleidung sowie die Nachäffung heiliger Handlungen durch Tiere [2].

Auch im Templerorden habe sich der Bund jener auserlesenen Geister fortgepflanzt, überhaupt nahezu in jeder häretischen Strömung. Durch den geheimnisvollen, engen Zusammenschluß der Bauleute hätte sich die wahre Menschlichkeit und die Religion in ihrer lautersten Form erhalten, im Widerspruch zu der verderbten, in äußeren Zeremonien aufgehenden herrschenden Kirche [3].

Dieser, der exoterischen Kirche, stand also die Bauhütte als Inbegriff aller esoterischen Elemente gegenüber.

Während nun in Deutschland die Bauhütten allmählich eingingen, hätten sie jenseits des Kanals eine höchst bedeutsame Entwicklung dadurch erfahren, daß sie sich entschlossen, die Beziehungen zum Baugeschäft abzustreifen und unter Beibehaltung der Verfassung sowie gewisser Äußerlichkeiten, die in der alten Bauhütte gegolten hätten, das Wesen der Sache, Humanität und Brüderlichkeit, in den Vordergrund zu kehren.

Die Logenmitglieder sind also der hehre Tugendbund, der sich von den ihm nicht Angehörenden als den Profanen abhebt. Dieser Unterschied wird beispielsweise deutlich gemacht in der ‚Vorerinnerung‘ eines 1778 zu Leipzig

[1] Die Kuldeer haben als das, was sie nach freimaurerischen Schriftstellern und nach Konsistorialrat Ebrard sein sollen, gar nicht existiert; vgl. Franz X. Funk, Zur Geschichte der altbritischen Kirche, in dem Historischen Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 1883, 5 ff.

[2] Findel (Geschichte der Freimaurerei 65 f) glaubt das und zählt Beispiele auf.

[3] ‚Die Bewahrung ihrer Kunstgeheimnisse rief den Verdacht der Kirche nicht so leicht wach‘ (so Findel a. a. O. 69).

erschienenen ‚Alphabetischen Verzeichnisses aller bekannten Freimaurerlogen, aus öffentlichen Urkunden dieser ehrwürdigen Gesellschaft zusammengetragen'. Von England aus sei die Ausbreitung der Maurerei in die übrige Welt rasch erfolgt.

Am 2. September 1775 hat ein ‚Bruder der alten Mutterloge zu den drey Weltkugeln in Berlin' in Gegenwart des ‚Durchlauchtigen Großmeisters' eine Rede gehalten ‚bey der feyerlichen Aufnahme einer Gesellschaft in den Freymäurerorden und bei der Stiftung der neuen Filialloge „Die Verschwiegenheit zu den drey verbundenen Händen"'[1]. Der Ungenannte gibt allerlei gute Räte. Unter anderem sagt er dem ‚lieben Bruder Sekretär': ‚Würze alle deine Schriften mit maurerischem Salze.'

Man weiß nicht, inwieweit der Angeredete den Rat befolgt hat. Aber das weiß man, daß die Geschichtschreiber des Ordens ihre Werke vielfach sehr stark mit maurerischem Salze gewürzt haben und noch würzen. Dieses Salz besteht in hochtönenden Phrasen vom Weltenbaumeister, vom Tempel der Natur, von Tugend und von Laster. Dagegen ist von historischer Kritik bei gar manchem von ihnen nicht viel zu finden[2], und so löst sich auch fast alles, was die Vertreter jener Ansicht über den Ursprung der Freimaurerei und über die Bauhütte berichten, im Dunst der Sage auf.

Sagenhaft und durch nichts erwiesen ist der innere Zusammenhang zwischen den ältesten Vereinigungen von Bauarbeitern und der Bauhütte des Mittelalters, sagenhaft die behauptete von Geschlecht zu Geschlecht und in tiefster Verschwiegenheit besorgte Überlieferung einer erhabenen Geheimlehre, sagenhaft deren unentwegtes Festhalten durch alle Ketzer und Schismatiker der christlichen Zeit. Sagenhaft ist auch, daß die Bauhütte nichts Geringeres sei als ein Glied in der langen Kette der Verbände, welche im Gegensatz zur Kirche die Wahrheit und Freiheit auf ihr Banner geschrieben haben.

Wahr ist indes, daß England als die eigentliche Heimat der Freimaurerei zu gelten hat[3].

[1] Gedruckt in Berlin bei G. J. Decker, königl. Hofbuchdrucker, 1775.

[2] Bruder Findels Geschichte der Freimaurerei 53 versichert noch im Jahre 1900, daß Albert d. Gr. ‚als der eigentliche Erfinder des deutschen [gotischen] Baustils bezeichnet wird'. In diesem Satz ist nicht bloß ein grober Irrtum ausgesprochen. — Eine rühmliche Ausnahme von der Regel macht Wilhelm Begemann mit seinem gelehrten Werke: Vorgeschichte und Anfänge der Freimaurerei in England, 2 Bde, Berlin 1909 f. Der Verfasser geht ernst ins Gericht mit vielen Anschauungen seiner Bundesbrüder. In diesem negativen Teil liegt der Hauptwert von Begemanns Leistung.

[3] Ein gewisser äußerer Zusammenhang, welcher indes sehr verschieden ist von dem, der in Brüderkreisen geglaubt wird, soll zwischen Bauhütte und Freimaurerei nicht geleugnet werden. Nach dem in der vorigen Anmerkung erwähnten Werke von Begemann waren um 1641 die englischen Freimaurer noch rein ‚baugewerklich-zünftige Vereinigungen'; das damalige Freimaurertum hat noch keinen ‚Menschheitsbund' gebildet. Das

Versteht man unter Bauhütte eine Vereinigung von Arbeitern, die unter der Leitung eines Baumeisters nach einem einheitlichen Plane ein Gebäude errichten, so hat es Bauhütten gegeben, solange Häuser gebaut oder doch solange größere Bauten ausgeführt werden. Aber das ist nicht der Begriff Bauhütte, die hier in Betracht kommt. Es handelt sich nicht um irgendwelche Vereinigung von Bauleuten zu irgend einem baulichen Zweck, sondern es handelt sich um die Bauverbände der gotischen Stilperiode. Daß diese in einem inneren Zusammenhange mit den Arbeiterkorporationen standen, welche den Pharaonen die Pyramiden errichtet haben [1], ist eine willkürliche Behauptung. Ein durch die Natur der Sache bedingtes Institut ist deshalb noch nicht wesentlich dasselbe wie ein anderes, das durch gleiche Bedingungen hervorgerufen wurde.

Damit soll indes nicht in Abrede gestellt werden, daß die Bauhütte der gotischen Periode durch ähnliche Verbände vorbereitet wurde, aus denen sie unmittelbar hervorgegangen ist. Es waren vermutlich die Klosterhütten der romanischen Zeit, jene Vereinigungen geistlicher und weltlicher Bauleute, die unter der Leitung eines Architekten, etwa eines Abtes Wilhelm von Hirsau, an verschiedenen Orten Klöster und Kirchen errichteten [2]. Diese Vereinigungen mußten eine Organisation haben, welche durch die Arbeit auf ein bestimmtes Ziel hin gefordert war. Kein Wunder, wenn später, nachdem das Laienelement in der Architektur stärker hervortrat, diese Organisation, natürlich mit sachgemäßen Abänderungen, auch von den Laienverbänden beibehalten wurde. So entstand die Bauhütte der gotischen Periode.

Man versteht zunächst darunter jenen eingedeckten Raum, in welchem sich die Arbeiter eines größeren Baues einfanden und in dem ihnen die Arbeiten zugeteilt wurden. Von dem Lokal ging dann die Bezeichnung Bauhütte auf die Gesamtheit der Personen über, die zu bestimmten Zeiten an dem Orte zusammenkamen.

---

geschah erst im 18. Jahrhundert. Der Anfang dazu wurde gemacht, als man nicht bloß Werkleute, sondern auch andere in jene Vereinigungen aufnahm. So habe sich der innere Geist geändert, während die Ähnlichkeit in den Statuten, in der Verfassung usf. blieb. Das heutige englische Wort lodge (lat. loggia schon 1292) hieß früher loge, logge, luge und bedeutete bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts nur den Arbeitsplatz (Bauhütte), dann die auf diesem Platze arbeitende Körperschaft, schließlich jede Versammlung dieser Körperschaft. Begemann (I 20) vergleicht das Wort Loge in der Erweiterung seines Sinnes mit dem Worte Chor.

[1] ‚Die Bauhütte ist ein sehr altes Institut, das vielleicht lange vor unserer Zeitrechnung blühte; denn gewiß war es schon unter den ältesten Dynastien der Pharaonen, vielleicht unter Ramses, dreitausend Jahre v. Chr. vorhanden‘ (so Heideloff, Die Bauhütte 3).

[2] Les ordres religieux ouvraient la voie aux corporations laïques du XIII[e] siècle. Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture I 281.

An der Spitze der Bauhütte stand nicht etwa der Bauherr und nicht sein stellvertretendes Organ, sondern der Baumeister, der den technischen Mittelpunkt des ganzen Unternehmens bildete. Den wichtigsten Bestandteil der Bauhütte bildeten jene, welche die Steine nach Schablonen zu bearbeiten und zu versetzen, d. h. an die Stellen zu schaffen hatten, wohin sie nach dem Bauplan gehörten. Diese Leute hießen Steinmetzen. Daß Männer von der rein handwerksmäßigen Bildung dieser Steinmetzen nicht die Dome des Mittelalters erbaut haben, welche das höchste Maß künstlerischer Schöpferkraft und die vielseitigste Technik voraussetzen, scheint ohne weiteres klar.

Trotzdem hat man behauptet und behauptet noch, daß Steinmetzen die Wunderwerke der Gotik geschaffen hätten. Was die fortgeschrittene, aufgeklärte Gegenwart nicht mehr zustande bringt, das gelang dem ‚rückständigen‘, ‚finstern‘ Mittelalter: schlichte Handwerker von sehr beschränkter Schulung haben Werke hervorgezaubert, die von den begabtesten Architekten der Gegenwart als wahrhaft klassische Kunstleistungen allerersten Ranges bewundert werden; kurz, es liegt eine Wirkung ohne Ursache vor.

Aber, sagt man, wenngleich der Steinmetz aus sich die gewaltigen Kathedralen, die Burgen, die Rathäuser und die Stadtmauern des Mittelalters zu bauen nicht in der Lage war, so wurde er dazu befähigt durch die Geheimnisse der Hütte.

Indes diese angeblichen Geheimnisse der Hütte sind doch schließlich Menschenwerk. Was nun die Menschen des Mittelalters ohne Vorlage, nur durch die Kraft ihres Geistes erfunden haben sollen, das zu entdecken müßte auch einem modernen Menschen möglich sein. Es wäre gar nicht nötig, daß er auf der Höhe eines mittelalterlichen Genies stünde. Der Moderne hätte nicht schöpferisch zu entwerfen, sondern nur den ungezählten mittelalterlichen Bauten in den verschiedensten Erdstrichen der alten Welt die leitenden Grundsätze zu entnehmen, das geheimnisvolle Schema, nach denen sie angeblich von Handwerkern errichtet worden sind. Es wäre bei der ungeheuren Zahl der Kunstwerke eine Induktion im großartigsten Maßstabe möglich, und gäbe es eine Formel, nach der ungebildete Leute so staunenswerte Leistungen hervorgebracht haben, so müßte es möglich sein, diese Zauberformel von den Steinen abzulesen.

Bisher hat man nichts Derartiges entdecken können, und man wird nichts entdecken, weil es eine solche Formel, solche Geheimnisse nicht gibt. Die hier in Frage kommenden Bauten weisen bei aller Gesetzmäßigkeit die größte Mannigfaltigkeit auf, und ihr einziges Geheimnis ist die Begabung des seine Kunst souverän beherrschenden Baumeisters.

Es ist eine, auch von Architekten geglaubte Fabel, daß Handwerker die mittelalterlichen Dome erbaut haben.

Um die Verdienste der alten Künstler abzuschwächen, hat man Handwerkern Geheimnisse angedichtet, durch welche der Künstler überflüssig wurde. Aber gerade dadurch hat man ein undurchdringliches Geheimnis geschaffen und einer kulturell tiefstehenden Menschenklasse des Mittelalters Fähigkeiten und Schöpfungen zugeschrieben, die auch der intelligenteste Kopf der Jetztzeit nicht besitzt.

Unbestreitbar ist es allerdings, daß die Baumeister des Mittelalters häufig Steinmetzen heißen[1]. Dies hatte seinen guten Grund. Das Wort ‚Steinmetz‘ hat, ähnlich wie das Wort ‚Maler‘[2], eine doppelte Bedeutung. Es kann sowohl den Handwerker als den Künstler auf dem Gebiet der Bildhauerei bezeichnen. Da nun die Baumeister des Mittelalters nicht selten zugleich Bildhauer waren, so führten sie auch den Titel des Bildhauers; sie hießen Steinmetzen. Dazu kommt, daß die Handwerker-Steinmetzen auf dem Bau die bedeutendste Arbeiterklasse ausmachten. Ist daher in einem Baubericht von einem Steinmetz schlechthin die Rede, von dem Steinmetz, so ist dies nie der Bauhandwerker, sondern stets der Baukünstler, der Architekt.

Übrigens ist der Begriff Bauhütte und Steinmetzhütte nicht ohne weiteres zu identifizieren. Es ist möglich und wahrscheinlich, daß die Stätte, wo die Steinmetzen arbeiteten, mit dem Ort der Bauhütte teilweise zusammenfiel. Daß aber ein Unterschied bestand zwischen der Steinmetzhütte und der Bauhütte, geht aus Wochenrechnungen hervor, die sich noch erhalten haben und denen zufolge die Steinarbeiter einer eigenen Hütte zugewiesen erscheinen[3].

Aus diesen Rechnungen ergibt sich auch die überragende Stellung des Baumeisters, dem nicht bloß die Steinmetzen, sondern auch alle übrigen Bauarbeiter unterstanden.

Die erhaltenen deutschen Steinmetzordnungen[4], welche darüber Aufschlüsse erteilen, gehören allerdings erst dem 15. Jahrhundert an. Da sie sich aber auf ein altes Herkommen berufen, so haben offenbar ähnliche Verhältnisse schon früher bestanden. Freilich, ein vollständiges Bild von den deutschen Hütten des 13. Jahrhunderts läßt sich nicht gewinnen, da aus dieser Zeit keine genügenden Nachrichten vorliegen.

---

[1] Gerard, der erste Baumeister des Kölner Domes, heißt in einer Urkunde aus dem Jahre 1257 magister Gerardus lapicida, rector fabricae. Bei Ennen, Quellen II 372, Nr 374.

[2] Hasak (Kirchenbau I 262) hat mit Recht darauf hingewiesen.

[3] Ders., Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut? Berlin 1895, 39 ff. Zu dieser Schrift vgl. den teilweise ablehnenden Artikel von Hans Schmidkunz, Baulehrlinge im Mittelalter, in der Beilage zur ‚Allgemeinen Zeitung‘ 1902, Nr 190.

[4] Bei Janner, Die Bauhütten 251 ff. Dazu Hasak, Kirchenbau I 266 f.

Eben jene Statuten des 15. Jahrhunderts sind es, die angeblich auch den Beweis liefern, daß die Baukunst des Mittelalters in der Tat auf tiefen Geheimnissen beruhte. Indes die Statuten liefern diesen Beweis nicht [1]. Was geheim zu halten war, sind vielfach nur gewisse Erkennungszeichen gewesen, die lediglich den Mitgliedern bekannt bleiben sollten, damit man eine Kontrolle über die Einhaltung der vorgeschriebenen fünfjährigen Lehrzeit hätte und damit Unberufenen der Zutritt zur Hütte verwehrt bliebe.

Desgleichen trieb man eine Art Geheimnistuerei mit geometrischen Figuren und mit den Instrumenten des Baugeschäftes, mit Zirkel, Maßstab, Winkelmaß und Wage. Die letzteren dienten zugleich als Symbole für die Moralität des Handelns. Die Figuren konnten denen, die aus Mangel an fachmännischer Schulung keinen tieferen Einblick in die Kunst selbst hatten, eine Unterstützung für Gedächtnis und Phantasie sein. Auf jeden Fall bleibt ausgeschlossen, daß mit solchen Spielereien auch nur ein einziges Kunstwerk zustande kommen konnte.

In hohem Grade bezeichnend ist es endlich, daß diese Spielereien nachweislich sich nur in Deutschland finden und daß sie allmählich erst auftauchen, nachdem die hehre Kunst ihre Höhe längst überschritten und einen handwerksmäßigen Anstrich gewonnen hatte, im 15. Jahrhundert.

So liefert also die Geschichte der Bauten selbst den bündigsten Beweis dafür, daß die auf den ersten Blick mitunter kaum verständlichen Anweisungen, wie sie sich beispielsweise in einem alten ‚Stain Mezbüchlein‘ [2], aber auch bei Baumeistern der späten Zeit [3] finden, das Geheimnis der Kunst sicher nicht enthalten.

Man denkt dabei an das etwas derbe, aber zutreffende Dichterwort, das in sinngemäßer Abänderung lauten würde:

‚Zum Teufel war der Spiritus, die Technik ist geblieben.‘

Auch aus den Zeichen, mit denen die Steinmetzen die von ihnen behandelten Steine versehen haben, hat man viel mehr schließen wollen, als sie gestatten. Man hat diese linearen Figuren auf gewisse Grundformen zurückzuführen gesucht und bedeutungsvolle Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Schulen ableiten wollen [4].

Dabei wurde nicht beachtet, daß das Quellenmaterial, mit dem man arbeitete, ein beschränktes war, und daß die Methode, mit der man dieses

---

[1] Dazu Schnaase, Geschichte der bildenden Künste IV 223 ff. Vgl. Sigmund Günther, Geschichte des mathematischen Unterrichts im deutschen Mittelalter bis zum Jahre 1525, in den Monumenta Germaniae paedagogica III, Berlin 1887, 335 ff.

[2] Bei Heideloff, Die Bauhütte des Mittelalters 15 [3].

[3] Vgl. Schnaase a. a. O. 227 ff.

[4] So S. Rziha, Studien über Steinmetzzeichen, Wien 1883.

allzu begrenzte Material behandelte, sich nicht frei hielt von einer zielbewußten Gewalttätigkeit.

Nur dann kann ein Ergebnis auf wissenschaftlichen Wert Anspruch erheben, wenn es auch für den Fall die Probe besteht, daß jüngere Funde es bestätigen. Das trifft indes für die weitgehenden Folgerungen, die an die Steinmetzzeichen geknüpft worden sind, nicht zu. Es herrscht unter diesen nicht die angenommene Gesetzmäßigkeit. Im Gegenteil; es scheint die Wahl des Zeichens eines bestimmten Steinmetzen eine fast ganz freie gewesen zu sein, und vermutlich kam es nur darauf an, einzelne Teile desselben so zu gestalten, daß ein Handwerkszeug, ein Winkelmaß, ein Richtscheit u. dgl. darin nachgebildet wurden [1]. Durch diese auf Grund des Studiums neuer Entdeckungen gewonnene Tatsache oder Wahrscheinlichkeit sind all die vielversprechenden Ausblicke, welche die Steinmetzzeichen zu gewähren schienen, hinfällig oder doch sehr zweifelhaft geworden.

Mit den städtischen Zünften [2] teilten die Vereinigungen der Bauleute den durchaus religiösen Charakter. Ihre kirchlichen Patrone waren ‚die vier gekrönten Märtyrer' [3]. Wie alle Handwerker, so sind auch die städtischen Steinmetzen korporativ verbunden gewesen; sie standen unter den Steinmetzmeistern. Diese Verbände sind indes nicht mit den Verbrüderungen der Steinmetzen zu verwechseln, die unter einem Baumeister arbeiteten [4]. Das waren die Steinmetzen einer Bauhütte. Deren Vereinigungen unterschieden sich durch ein wesentliches Merkmal von denen der städtischen Genossen. Mit ihrem Handwerk war Freizügigkeit verbunden, während die Handwerker, also auch die Steinmetzen einer Stadt, an der Scholle hafteten. Die Steinmetzen einer Bauhütte blieben an dem Ort ihrer Tätigkeit nur so lange, als der Bau, welcher sie dorthin zusammengeführt hatte, ihnen Beschäftigung bot. War das Werk vollendet, so zogen sie weiter und ließen sich auf einem andern Arbeitsfelde nieder.

Bei der Bedeutung, die den Steinmetzhütten als gemeinnützigen Instituten zukam, könnte es nicht wundernehmen, wenn geistliche und weltliche Behörden ihnen ihre Anerkennung ausgesprochen und sie nach dem Brauche der Zeit

---

[1] Klemm, Die Unterhütte von Konstanz 193 ff. Hasak, Kirchenbau I 265 ff.

[2] Vgl. vorliegenden Werkes Bd I, S. 150 ff.

[3] Über sie vgl. die Untersuchung bei Janner, Die Bauhütten 198 ff.

[4] Die Baumeister erbat man sich aus größeren Hütten, z. B. aus der Kölner; s. Janner a. a. O. 38. Über italienische Baumeister, die nach Deutschland berufen wurden, vgl. Ratzinger, Bayrisch-Mailändischer Briefwechsel im 12. Jahrhundert, und: Lombardische Bau-Innungen in Bayern, in des Verfassers Forschungen zur Bayrischen Geschichte 572 ff 579 ff. Ein deutscher Meister, der in Italien gearbeitet hat, ist Wilhelm von Innsbruck, beteiligt beim Bau des seit 1174 errichteten schiefen Turmes in Pisa.

mit Privilegien ausgestattet hätten. Solche Privilegien sollen denn auch schon sehr früh, bereits im 13. Jahrhundert, den Steinmetzen verliehen worden sein, und eben wegen dieser ihnen bewilligten Freiheiten seien sie und ihre vermeintlichen Nachfolger freie Maurer, Freimaurer genannt worden [1].

Man spricht von Privilegien, welche dem Bunde durch König Rudolf I. von Habsburg zu teil geworden seien, von einem Ablaßbriefe, den ihnen Papst Nikolaus III. (1277—1280) bewilligt und alle seine Nachfolger bis Benedikt XII. (1334—1342) erneuert hätten [2].

Indes, so oft dieser vermeintlichen Aktenstücke auch Erwähnung geschieht, hat sie bisher doch niemand vorweisen können. Sämtliche Schriftsteller, die sich mit diesem Gegenstand befaßt haben, begnügen sich mit der bloßen Behauptung. Einen Beleg hat noch keiner beibringen können. Allem Anscheine nach hat eine Bestätigung der Steinmetzhütten seitens einer der höchsten Gewalten vor der Urkunde Maximilians I. 1498 [3] nicht stattgefunden. Was hierüber aus früherer Zeit erwähnt wird, ist der Fabel zuzuweisen [4]. Die letzte Konfirmation dürfte die Kaiser Ferdinands II. im Jahre 1621 gewesen sein.

Damals war die Blütezeit der Hütten schon vorüber. Bisher hatte Straßburg an der Spitze sämtlicher Verbände in Deutschland gestanden. Dieses Verhältnis löste sich mehr und mehr. Der Hüttenverband verschmolz allmählich nicht bloß mit den städtischen Steinmetzen, sondern auch mit den städtischen Maurern, womit die weitere Folge gegeben war, daß er seine Eigenart zusehends einbüßte und zünftigen Charakter annahm [5].

Viertes Kapitel.

Aufbringung der Geldmittel.

Zu einem großen Bau braucht es nicht bloß tüchtige Arbeiter, sondern vor allem viel Geld.

---

[1] Findel, Geschichte der Freimaurerei 41, behauptet, daß Karl d. Gr. die Bauleute franchi muratori, d. h. Franken-Maurer, genannt hat.

[2] So Kreuser, Dombriefe 313. Heideloff, Die Bauhütte 23, und andere; vgl. Janner, Die Bauhütten 39 ff.

[3] Bei Heideloff a. a. O. 57 ff.

[4] Vgl. Klemm, Die Unterhütte zu Konstanz 205.

[5] Außer der angeführten Literatur handeln ausführlich von Steinmetzen und Bauhütten auch C. F. v. Rumohr, Über den gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters, Berlin und Stettin 1831. A. Reichensperger, Die Bauhütten des Mittelalters, Köln 1879. Otte, Kunst-Archäologie II 482 ff. H. Becker, Der Bruderbund der deutschen Steinmetzen und Maurer, Solingen 1894. L. Keller, Zur Geschichte der Bauhütten und der Hüttengeheimnisse, in den Monatsheften der Comenius-Gesellschaft VII, Berlin 1898, 26 ff.

Die Art und Weise, wie die nötigen Mittel einkamen, war sehr mannigfaltig. Man gab Grundstücke und machte vorübergehende Spenden, die der Baukasse zuflossen, sei es durch Testamente, sei es durch Schenkungen, die bei Lebzeiten erfolgten. Man gab Geld, Wertsachen und Schmuck, ferner Naturalien, die mannigfachsten Rohstoffe, auch Tiere, wie Pferde und Ochsen. Das alles ward verkauft, und der Erlös wanderte in die Baufabrik, die bei Domkirchen häufig von einem Kanonikus verwaltet wurde[1].

Wichtig waren die regelmäßigen Renten und Zinsen, die einem Bau entweder für immer oder für eine bestimmt abgegrenzte Zeit zugewendet wurden. In dieser Beziehung kamen auch die Päpste den Bitten der Domkapitel entgegen und bewilligten die Erträgnisse erledigter Pfründen für den gedachten Zweck. So Honorius III., der im Jahre 1220 dem Domkapitel zu Speier gestattete, das Einkommen frei gewordener Präbenden an der dortigen Kathedrale drei Jahre hindurch der Baukasse zu überweisen, eine Vergünstigung, die 1245 von Papst Innozenz IV. erneuert worden ist.

Im Jahre 1289 war die Kathedrale durch Brand arg verwüstet und die Domkasse infolge der Reparaturen stark in Anspruch genommen worden. Um dem Übel abzuhelfen und zur Tilgung der schweren Schuldenlast, verordnete das Domkapitel mit Zustimmung des Bischofs, daß ein Kapitular der Speierer Kirche, der die Hälfte seiner Einkünfte der Domfabrik für ein oder zwei Jahre überlasse, während ebendieser Zeit der Residenzpflicht enthoben sei. Um jeden Zweifel über die Höhe des Wertes einer halben Pfründe auszuschließen, hat das Kapitel nach reiflicher Überlegung die Durchschnittssumme gewählt und einstimmig beschlossen, daß jeder, der von der gedachten Erlaubnis Gebrauch machen wolle, 30 Pfund Heller an die Baukasse, außerdem aber, wie üblich, seinem Stellvertreter im Chor, dem Vikar, 30 Schillinge Speierer Pfennige zu zahlen habe[2].

In Regensburg hatte die Instandhaltung des alten Domes einen so beträchtlichen Geldaufwand erfordert, daß nicht nur die Mildtätigkeit der Diözesanen, sondern auch der Nachbardiözesen angerufen werden mußte. Kein Mittel wurde unbenutzt gelassen, um der Baukasse zu Hilfe zu kommen. Ein

---

[1] In der Urkunde des Erzbischofs Siegfried von Köln, datiert 1. April 1279, heißt dieser Kanonikus provisor fabrice ecclesie Coloniensis, im Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins II, Nr 723, S. 425.

[2] Die Urkunden bei Mone, Domfabrik zu Speier Nr 1 3. Eine klare Vorstellung von der Kaufkraft des mittelalterlichen Geldes in den verschiedenen Gegenden ist nicht möglich. Der Wert von Naturprodukten bietet einigen Behelf; s. oben Bd I im Register unter ‚Geld‘ und ‚Preise‘. Bei der großen Unsicherheit auf diesem Gebiet sind sehr dankenswert die Aufschlüsse von Benno Hilliger, Studien zu mittelalterlichen Maßen und Gewichten, in der Historischen Vierteljahrsschrift III (1900) 161 ff.

Vertrag vom 10. Juli 1266 liegt vor, dem die Klausel angehängt wurde, daß auf Bruch desselben als Strafe die Zahlung von 10 Pfund an die Kirchenfabrik gesetzt ist.

Nach dem Brande von 1272 entschloß sich der kühne und energische Bischof Leo (1262—1277) die Errichtung einer neuen Kathedrale in Angriff zu nehmen. Sofort begann man mit den Vorbereitungen. Die Bürger Regensburgs brachten die größten Opfer; die reichen Zante, Heinrich der Schultheiß und Konrad der Ratsherr, gingen mit dem besten Beispiel voran. Sie sind auch die Stifter des Siechenhauses und der Kirche zu St Lazarus auf der Steingrube im Westen der Stadt (1287—1299), Heinrich außerdem der Erbauer zweier Kapellen gewesen.

Bald eröffnete sich dem Bischof eine Geldquelle, die für die mittelalterlichen Kirchenbauten überhaupt von der größten Bedeutung gewesen ist. Es sind die Ablaßbriefe.

Der Ablaß ist die Nachlassung zeitlicher Sündenstrafen, die nach Tilgung der Schuld zurückgeblieben sind. Außer der Reue, die zur Gewinnung eines Ablasses immer notwendig ist, werden gewisse gute Werke vorgeschrieben, zu denen auch das Almosen gehört. Dem Papst oder dem Bischof, welcher den Ablaß erteilt, steht es zu, bei Verleihung den Zweck für die Verwendung der eingegangenen Almosen näher zu bestimmen.

Bischof Leo von Regensburg lag alles daran, von möglichst vielen Bischöfen Ablaßbriefe für den Bau seiner Kathedrale zu erwirken. Die Gelegenheit hierzu war für ihn günstig. Papst Gregor X. hatte im Jahr 1273 ein ökumenisches Konzil nach Lyon ausgeschrieben, dessen Aufgabe es sein sollte, die Union mit den Griechen herbeizuführen, einen Kreuzzug zu betreiben und die Kirche, Klerus und Volk, zu reformieren. Die Synode war für den 1. Mai 1274 angesagt und wurde am 7. dieses Monats eröffnet.

Schon am 9. Mai hatte Bischof Leo von seinem Kollegen Konrad von Freising einen Ablaßbrief zu Gunsten des Regensburger Dombaues erhalten. Am 10. stellte ihm der Erzbischof von Magdeburg einen aus und am 16. der Bischof von Naumburg. Am 20. Mai folgten mit der gleichen Begünstigung die Bischöfe von Merseburg, Passau, Hildesheim, Olmütz, Straßburg, Trier, Minden, Halberstadt, Eichstätt und der Legat Guido, am 23. Mai die Bischöfe von Meißen, Chiemsee, Salzburg, Compostela, Nevers und Toledo, am 24. der Bischof von Basel. Die stattliche Reihe schließt mit dem Ablaßbriefe Papst Gregors X. vom 25. August 1274[1].

Indes, trotz dieser Zuflüsse fand doch Leos Nachfolger, Bischof Heinrich II. (1277—1296), die Kirchenkasse in traurigem Zustande. Um ihr aufzuhelfen,

[1] Janner, Geschichte der Bischöfe von Regensburg II 526 ff.

entschloß er sich im Jahre 1279 zur Anwendung eines sehr gründlichen Mittels. Da er der letzte Sproß des Rottenecker Geschlechts war, verkaufte er unter Zustimmung seines Vaters und seines Oheims Herrschaft und Burg Rotteneck an Herzog Ludwig von Bayern und gewann dadurch die hohe Summe von 1246 Pfund 4 Schilling 15 Pfennig. Das Domkapitel wollte nicht zurückstehen und übertrug hochherzig seinem Bischof auf Lebenszeit, selbst für den Fall einer Resignation oder Vertreibung, Schloß Eglofsheim samt mehreren andern Besitzungen[1].

So konnte rüstig fortgebaut werden. Der Nachfolger Heinrichs II., Konrad V. (1296—1313), wurde hierin kräftig unterstützt von seinem Bruder und dessen Gemahlin, deren Bildnisse sich auf einem jetzt nicht mehr vorhandenen Fenster des Südchors befanden. Sie waren als Donatoren dargestellt und opferten eine Burg[2].

Ähnlich verfuhr man bei Bauten im ostelbischen Deutschland.

Dem pommerschen Cistercienserkloster Dargun[3] verlieh Fürst Wratislaw III. im Jahre 1225 zur Errichtung einer steinernen Kirche das Dorf Kusserow und erlaubte, das zum Bau nötige Holz im Walde bei Verchen zu fällen. Dargun war das Mutterkloster von Eldena. Abt Johannes von Eldena erbat daher 1241 von Heinrich Borwin III. in Rostock die Einkünfte der Leviner Kirche für die vollständige Wiederherstellung der zerstörten Konventsgebäude Darguns[4].

In Breslau betätigten die Landesfürsten beim Bau des neuen von Bischof Thomas I. (1232—1267) geplanten Domes großen Eifer. Herzog Boleslaus II. erlaubte 1244, zur Förderung des Dombaues auf fürstlichem Grund und Boden, wo es der Bischof am geeignetsten finden würde, Ziegeleien anzulegen und das zu deren Errichtung sowie zum Brennen der Ziegel nötige Holz aus den fürstlichen Waldungen zu beziehen. Durch den Herzog wurden die Steinmetzen, Ziegelstreicher, Maurer und alle übrigen Tagearbeiter von der Gerichtsbarkeit des Breslauer Stadtvogtes und anderer Richter befreit. Sie sollten dem Vorstande des Baues oder wen sonst der Bischof dazu ernennen würde, unterstehen. Sodann wies der Herzog einen besondern Kämmerer an, die Anordnungen der Bauvorstände zu vollziehen. Endlich sollten die Breslauer Münzer für die Kirche bis zu deren Vollendung wöchentlich vier Mark Silber zum laufenden Werte und ohne Prägekosten schlagen. Der Kastellan von Breslau aber und die Barone sagten zu, daß alle Arbeiter am Dom von der Verpflichtung der Burgwacht enthoben sein sollten[5].

---

[1] Ebd. III 31 ff. [2] Ebd. 135[3]. Graf Walderdorff, Regensburg 152.
[3] Vgl. oben I 94 f. [4] Pyl, Eldena I 399.
[5] Heyne, Geschichte des Bistums Breslau I 350. Dazu die Angaben bei W. Schulte, Geschichte des Breslauer Domes 68[21].

Die Gründung des Heiliggeistspitals in Breslau ist ein Werk Heinrichs I. von Schlesien, des Gemahls der hl. Hedwig[1]. Der Herzog hatte die Hospitalbrüder 1214 berufen und ihnen zwischen der Oder und Ohle nahe bei dem Sandtore so viel Grund und Boden eingeräumt, als zur Anlage einer Hofstätte und eines Gartens sowie zur Erbauung des Spitals und der Kirche zum Heiligen Geist erforderlich war[2].

Daß sich für caritative Stiftungen dieser Art leicht willige Helfer fanden, ist begreiflich.

Für das Heiliggeistspital zu Hannover genehmigte Bischof Wedekind von Minden 1258 im voraus die etwaige Erteilung von Ablässen an die Wohltäter des im Bau begriffenen Gebäudes. Die Urkunde ist zugleich eine Bitte, Erzbischöfe und Bischöfe möchten zu Gunsten des Hospitals von ihren geistlichen Vollmachten Gebrauch machen. Gewöhnlich wurden für diesen Zweck Ablässe von 40 Tagen gewährt. Einen solchen erteilte Erzbischof Hildebold von Bremen im Jahre 1260, einen Ablaß von 30 Tagen 1265 Bischof Dietrich von Wierland, einer Landschaft in Estland. Im Jahre 1289 meldet Anno, Kantor der Domkirche zu Minden und Pfarrer von St Georg in Hannover, im Verein mit dem Rat dieser Stadt, daß auch die Mindener Bischöfe Otto und Volkwin, ferner die Bischöfe von Kurland, von Samland, von Kamin, von Paderborn und der Erzbischof Giselbert von Bremen Ablaßbriefe ausgestellt hätten, und zwar sämtlich auf 40 Tage; nur der des Samländer Bischofs lautete auf 20.

Diese Gnadenbezeigungen waren in dem Schreiben aufgezählt, das einem Boten mitgegeben wurde, der den Auftrag hatte, für das durch Brände und sonstiges Unglück geschädigte Spital Almosen zu sammeln. In diesem Schriftstück wird der Zweck der Anstalt genauer bezeichnet. Es war ein Asyl für Blinde, Lahme und für andere Arme und Schwache, die dort für die Zeit ihres Elends Wohnung und Unterhalt empfingen; auch arme Wanderer sollten in dem Hospital Aufnahme finden können. In demselben Schriftstück wird der Bote beglaubigt, denen, die er besucht, aufs beste empfohlen und das dem leidenden und bedrückten Nebenmenschen gespendete Almosen ein frommes und vortreffliches Werk der Barmherzigkeit genannt, das einst an dem furchtbaren Gerichtstage seine Frucht bringen wird[3].

Der Ton des Hannoverschen Dokumentes ist der des Bittenden. Anders das Schreiben, welches in Sachen des Dombaues 1292 die Richter zu

---

[1] Über den Heiliggeistorden s. oben II 185 ff.

[2] Heyne, Geschichte des Bistums Breslau I 236.

[3] Die hier benützten Urkunden stehen im Urkundenbuch der Stadt Hannover, herausgeg. von Grotefend und Fiedeler I, Hannover 1860, Nr 21 25 31 53.

Speier an die Äbte, Prioren, Dekane, Pfarrer und alle andern Kirchenvorstände der Diözese gerichtet haben. Die Sammler für den Dombau oder Fabrikbitter[1] waren angewiesen, die Zuschrift den Personen, die im Eingang der Urkunde genannt sind, zu überreichen. Diese aber wurden verpflichtet, ihre Pflegebefohlenen, soweit sie die Jahre der Unterscheidung erreicht hätten, zusammenzurufen; Tag, Stunde und Ort habe der Sammler zu bestimmen. Alle sollen persönlich in der Kirche, selbst wenn der Ort mit Interdikt belegt wäre, erscheinen und darin so lange verweilen, bis die Angelegenheit der ‚so ehrwürdigen Domkirche zu Speier' vollständig erledigt ist. Die Speierer Bausammler solle man in jeder Beziehung fördern und ihnen bereitwilliger entgegenkommen als den Boten anderer Kirchen. Um diesen Forderungen Nachdruck zu verleihen, wurden Seelsorger wie Laien, die sich ungehorsam erweisen würden, mit schweren geistlichen Strafen bedroht[2].

Man sieht, an alle Stände und Altersklassen wurden Ansprüche gestellt, und es läßt sich annehmen, daß viele der an sie ergangenen Aufforderung nachgekommen sind. Für den Kirchenbau zu St Trond hat Ruzela, eine Dame des Ortes, die ersten finanziellen Mittel geboten. Nach ihr beteiligte sich an dem Unternehmen ein Hofverwalter des Klosters, und einen sehr bedeutenden Teil der Kosten übernahmen die verschiedenen Bruderschaften von St Trond. Ermutigt durch diese kräftigen Beisteuern, ist der Abt, der anfangs infolge der Geldnot den Bau für unmöglich gehalten hatte, mit großem Eifer an die Arbeit gegangen[3].

Derartige Einzelheiten wiederholten sich bei Kirchenbauten naturgemäß und werden schon sehr früh erwähnt. Unrichtig ist, daß es vor dem 13. Jahrhundert oder doch vor der Gotik Ablässe für Kirchenbau noch nicht gegeben habe[4]. Denn sie sind für diesen Zweck schon seit der Mitte des 11. Jahrhunderts nachgewiesen[5]. Daß übrigens die Erteilung von Indulgenzen eine ausgiebige Quelle für den beabsichtigten Zweck gewesen ist, folgt aus den gar nicht seltenen Fälschungen von Ablaßbriefen, in denen die Zeit der erlassenen Kirchenbuße in der Regel bedeutend höher angesetzt ist als in echten Schriftstücken.

---

[1] Petitores fabricae oder, wenn es sich um eine Domkirche handelt, auch petitores structurae maioris ecclesiae.

[2] Die Urkunde bei Mone, Domfabrik zu Speier Nr 4.

[3] Oben 27.

[4] Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II 1, 170, sagt dort, wo er von der gotischen Architektur handelt: ‚Hier tritt uns jetzt ein neues, nicht zu unterschätzendes Moment entgegen. Um die Liebestätigkeit und die Opferwilligkeit der Gläubigen anzuspornen, gaben die kirchlichen Behörden reiche Indulgenzen.'

[5] Reichliche Belege hierfür bei Nikolaus Paulus, Die ältesten Ablässe für Almosen und Kirchenbesuch, in der Zeitschrift für katholische Theologie 1909, 1 ff.

Einen lehrreichen Einblick in die umfassenden Maßnahmen zur Aufbringung der Baugelder eines riesigen Unternehmens, wie der Kölner Dom ist, gewährt die älteste Geschichte dieses Gotteshauses.

Ende April 1248 war der alte romanische Dom in Köln durch Brand schwer beschädigt worden. Das Gotteshaus sollte ausgebessert, aber es sollte zugleich ein Neubau im großartigsten Stile begonnen werden.

Es ist nicht unwahrscheinlich, ja sogar sehr glaubhaft, daß Papst Innozenz IV. bald danach von dem weit ausschauenden Plane des Domkapitels Nachricht erhielt. Denn auf Grund seiner Ablaßbewilligung vom 21. Mai desselben Jahres ersieht man, daß er den früheren Dom vernichtet glaubte. An die Ausbesserung einer Ruine wird er schwerlich gedacht haben, höchstens an eine Wiederherstellung. Seine Worte lauten indes so, daß sie ungezwungener von dem Ersatz der alten Kirche durch einen andern, mächtigen Bau zu verstehen sind[1]. Jedenfalls ist er für die Bedürfnisse der geistlichen Behörde in Köln kräftigst eingetreten dadurch, daß er die Gläubigen der ganzen katholischen Welt bat und ermahnte, von den Gütern, die Gott der Herr ihnen verliehen, aus Ehrfurcht für Gott den Herrn und die heiligen drei Könige mit frommem Sinn und willigem Herzen reiche Hilfe zu spenden, auf daß es durch ihre Unterstützung möglich werde, den Bau zu vollenden, und ihr, sagt der Papst, ‚durch diese und andere gute Werke, die ihr unter Gottes Beistand verrichtet, zu den Freuden der ewigen Seligkeit gelangen könnet'. Schließlich erteilt er allen, die zu dem Kölner Unternehmen beisteuern, sofern sie reumütig beichten, einen Ablaß von einem Jahre und 40 Tagen. Diese eindringliche Sprache, mit der Innozenz IV. bald nach dem Unglück sich der Sache annahm, war sicher von großer Bedeutung für den glücklichen Fortgang des Unternehmens.

Am 15. August 1248 fand die Grundsteinlegung des neuen Domes statt. Damals verkündete der Erzbischof Konrad von Hostaden mit der Autorität des Papstes, des anwesenden Legaten, der Suffraganbischöfe und der eigenen

---

[1] Sane famosa et honorabilis Coloniensis ecclesia de novo, sicut accepimus, casu miserabili per incendium est consumpta. Cum autem venerabilis frater noster archiepiscopus et dilecti filii capitulum Coloniense ecclesiam ipsam, in qua trium beatorum magorum corpora requiescunt, reparare cupiant opere sumtuoso, ad quod fidelium subsidium esse dignoscitur plurimum opportunum, universitatem vestram rogamus. . . . (Ennen, Quellen II 277.) Über die Bedeutung des reparare vgl. man den folgenden Text der St Pantaleons-Annalen: Rex in castro Werden, quod diu ante ei redditum fuerat, recipitur ipso anno, cum capitulum Coloniense pro omnimoda destructione maioris ecclesie antique et reparatione melioris structure de consensu archiepiscopi et priorum concordassent. . . . (Ebd. 280 f.) Vgl. Cardauns, Die Anfänge des Kölner Domes 263.

einen, wie der Annalist von St Pantaleon sagt, bis dahin unerhörten Ablaß für alle jene, die für den Dombau Almosen entweder persönlich brächten oder schickten [1].

Groß war die Zahl der Pilger, die aus allen Ländern nach Köln wallfahrteten, um die Reliquien der heiligen drei Könige zu verehren; groß waren auch die Spenden, die sie auf dem Altare des hl. Petrus niederlegten. Zur Anregung der Mildtätigkeit solcher, die nicht nach Köln kommen konnten oder wollten, ward auf andere Weise gesorgt. Für diese traten die ‚Fabrikbitter' in Tätigkeit. Die Sammlung freiwilliger Beiträge begann schon im Jahre 1248.

Eine sehr eingehende Instruktion für den Priester Gerhard, der mit dem Sammelgeschäft in der Kölner Diözese beauftragt war, ist in einem an alle Kirchenvorstände dieser Diözese gerichteten Schreiben des Erzbischofs Engelbert II. vom 26. April 1264 enthalten [2]. Die Adressaten werden in Kraft des heiligen Gehorsams und unter Androhung der Suspension aufgefordert, den Magister Gerhard, der ihnen über die Angelegenheit die nötige Auskunft erteilen werde, mit aller schuldigen Liebe und Ehrfurcht aufzunehmen und zu unterstützen. Was er in der fraglichen Sache von ihnen verlange, sollen sie bereitwillig tun, ebenso als stünde der Erzbischof selbst vor ihnen, wie er anderseits alles, was sie dem Magister erweisen würden, als dem Bischof selbst erwiesen ansehen wolle. Um die Gläubigen zu desto größerem Eifer anzuspornen, erklärt der Erzbischof, daß sämtliche der Kölner Mutterkirche bewilligten Ablässe allen Angehörigen der ganzen Kirchenprovinz zugute kommen sollen, die für den ‚heiligen und lobwürdigen Bau' ein Almosen geben würden. Außerdem verkündigt er den Wohltätern einen Ablaß von einem Jahre und 40 Tagen. Ferner wird den Priestern der Diözese eingeschärft, alle Sonn- und Feiertage nach dem Evangelium mit dem Volk ein Vaterunser und ein Ave Maria zu beten. Die Priester werden angehalten, alle Monate zwei Messen, eine für die Lebenden und eine für die Verstorbenen, zu lesen. Auch den Diakonen, Subdiakonen und Klosterfrauen werden bestimmte Gebete vorgeschrieben, und zwar sind alle diese Gebete und heiligen Messen für die Wohltäter und für diejenigen zu verrichten, welche der von Gerhard näher zu erklärenden Bruderschaft an der Kölner Domkirche beitreten würden. An Sonn- und Feiertagen soll, wenn es sich um die Bausache und um die Sammlung handle, auch in interdizierten Kirchen Gottesdienst gehalten werden.

Am Schluß des Schreibens erfährt der Leser, daß es nicht an ‚einigen Unverschämten' fehlte, die, um den Menschen mehr zu gefallen als Gott, die päpstlichen und die bischöflichen Ablässe, selbst die Schlüsselgewalt der

---

[1] Mon. Germ. SS. XXII 543, 40 ff.

[2] Ennen a. a. O. Nr 468, S. 502 ff.

Gesamtkirche, außer der kein Heil ist, herabsetzten. Diese, aber auch solche, die den herrlichen Bau der Kathedrale[1] schmähen oder die eingegangenen Almosen zurückhalten, sind als exkommuniziert zu erklären und von allen zu meiden.

Nicht nur an seine Diözesanen und an die ganze Kölner Kirchenprovinz hat sich der Erzbischof gewendet. Auch nach England sind Kollektoren der Domfabrik gewandert. Der Boden schien hier günstig. Denn König Heinrichs III. Bruder, Richard von Cornwallis, war für die deutsche Königswürde in Aussicht genommen. Heinrich III. hatte allen Grund, dem einflußreichen Kölner Erzbischof zu Willen zu sein. Er tat es wirklich und forderte in einem Erlaß den Bischof von Canterbury, die übrigen Prälaten und Getreuen des ganzen englischen Reiches auf, den Kollektoren freundlichen Empfang zu bereiten und ihnen jegliche Hilfe angedeihen zu lassen[2].

Es ist schon an sich glaubhaft, daß alle diese wiederholten dringenden Mahnungen, die nach den verschiedensten Richtungen hin ergingen, von Erfolg begleitet waren. Daß im besondern die Kölner Diözesanen, vor deren Augen oder in deren Nähe sich das Riesenmonument erhob, den Bitten und Aufforderungen ihres Oberhirten wenigstens in den ersten Jahrzehnten entsprochen haben, bezeugt Erzbischof Siegfried, wenn er in einem Rundschreiben des Jahres 1279 erklärt, daß der Bau hauptsächlich durch ihre Opferfreudigkeit so glücklich von statten gehe[3]. Der Bischof wiederholt, was schon Engelbert II. in dem erwähnten Schreiben ausgesprochen hatte, daß solche, die ungerechtes Gut besitzen, sei es infolge von Wucher, Raub, Diebstahl, Falschmünzerei oder auf welche Art immer, und den rechtmäßigen Eigentümer oder seine Erben nicht zu ermitteln vermögen, ihrer Pflicht der Rückerstattung Genüge leisten, wenn sie die Restitution an die Domkasse erfolgen lassen, so daß sie nach reumütiger Beicht Lossprechung von ihren Sünden erhalten können.

Allerdings waren Erzbischof und Domkapitel mit zeitlichen Gütern so reich gesegnet, daß sie vielleicht allein imstande gewesen wären, den Bau ganz oder fast ganz aus eigenen Mitteln zu bestreiten. Indes ihre Gaben standen nicht im Verhältnis zu ihrem Reichtum, und so blieb nichts weiter übrig, als daß die Bischöfe immer wieder durch dringende Ansprachen die Freigebigkeit ihrer Untergebenen zu wecken suchten. Daß dieser Eifer, nachdem die frische Begeisterung der ersten Zeit vorüber war, erkaltete, ist leicht begreiflich. Dazu kamen als sehr empfindliche Störungen die wilden Kämpfe am Niederrhein, vor allem aber der erbitterte Streit zwischen den Erzbischöfen und

[1] Fabrica gloriosa. [2] Ennen, Der Dom zu Köln 34 43 f.

[3] Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins II, Nr 723, S. 424: Ecclesie nostre Coloniensis fabrica de elemosinarum vestrarum largitione vestri gratia surrexit in decore magnifico et decenti.

ihrer Bürgerschaft, so daß aus Mangel an Zuschüssen die Fortsetzung des Baues öfters ernstlich gefährdet schien.

Über die Art und Weise, wie in den ersten 70 Jahren der Kölner Dombau gefördert wurde, liegen noch einige andere Daten vor. Für das Fundament wurden die Basalte aus den Brüchen von Unkel bezogen. Zur Beschaffung der nötigen Quadern stellte das Domkapitel einen eigenen Steinbruch am Fuß des Drachenfelses zur Verfügung, setzte ihn in lebhaften Betrieb und erwarb 1267 behufs leichteren Transports vertragsmäßig einen Weg, der von diesem Bruch direkt zum Rhein führte. Im Jahre 1306 erweiterte das Kapitel den Steinbruch durch Ankauf eines Weinberges und erhöhte die Zahl der dort unausgesetzt beschäftigten Steinschläger, deren bisher sieben gearbeitet hatten.

Von einzelnen Spendern sei erwähnt eine Katharina, Tochter des Gerhard von St Trond, die 1298 zum Bau der Domkirche jährlich 3 Schillinge vermachte. Im Jahre 1294 ist die Rede von Opfergaben, die zum Besten der Domfabrik auf dem Peters-Altar niedergelegt wurden, desgleichen 1313. Zwei Jahre danach hat der Kanonikus Hermann von Jülich sein ganzes Besitztum in Köln, auch seine Rentengüter, zum Dombau vermacht, und wieder zwei Jahre später schenkten Wilhelm von Revele für denselben Zweck 5 Mark, der Kanonikus Wilhelm von Waldecken 10 Mark, der Unterdechant Hermann von Rennenberg 16 Mark. Die sehr bedeutende Summe von 150 Mark gab 1319 der Kanonikus Adolf, außerdem im nächsten Jahre eine Schuldforderung von 50 Mark [1].

Durch diese und andere Gaben wurde die Domverwaltung instand gesetzt, den Bau so weit zu betreiben, daß im Jahre 1322 die feierliche Einweihung des Chors stattfinden konnte [2].

Nachdem im vorausgehenden die Bedingungen klar gestellt sind, unter denen sich im hohen Mittelalter ein Gotteshaus erhob, sollen nun einige hervorragende Bauten dieser Periode besprochen werden. Es sind Schöpfungen deutscher Architekten, aber in einem wahren Sinne des Wortes auch Schöpfungen des deutschen Volkes.

Fünftes Kapitel.

Kirchen des romanischen und des Übergangsstils.

An der Spitze der Kirchenbaukunst stehen die Kathedralen oder Bischofskirchen, welche den dreifachen Zweck haben, die Entfaltung des pontifikalen Gottesdienstes zu ermöglichen, ferner Raum zu schaffen für das Chorgebet der

---

[1] Ennen a. a. O. 45 ff.

[2] Über Ablaßverleihungen zum Straßburger Münsterbau s. das Urkundenbuch der Stadt Straßburg II 25 ff. Vgl. Dacheux, Das Münster von Straßburg 22 ff.

Domherren und für die Aufnahme von Gläubigen, die sich bei Gelegenheit einer größeren Festfeier aus nah und fern in ihren Hallen versammeln wollen.

Es gereicht den alten Baumeistern zum Ruhme, daß sie beim Entwerfen ihrer Pläne die Bestimmung eines Gebäudes stets treu im Auge behielten und vor allem praktisch, d. h. zweckmäßig gearbeitet haben. Viele ihrer Schöpfungen aber entsprechen nicht bloß vollauf dem Bedürfnis, dem sie zu dienen hatten, sondern sie wirken auch mächtig durch ihre geistreiche Anlage, durch ihre Majestät und durch ihre Schönheit. So namentlich die Kathedralen.

Ihre Vollendung erhielten um die Wende des 12. Jahrhunderts und während der folgenden Dezennien die drei Dome zu Speier, zu Mainz und zu Worms aus der romanischen Stilperiode.

Der Speierer Dom hatte infolge eines Brandes im Jahre 1159 schweren Schaden gelitten, der Umbau wird bis gegen 1200 im wesentlichen vollendet gewesen sein. Erst nach 1200 ward dem Wormser Dom ein gestreckter Westchor, dem Mainzer ein westliches Querschiff mit dem Martinschor von seltener Großartigkeit und Harmonie angefügt[1].

Über die Bestimmung der namentlich in Deutschland vom 9. bis 12. Jahrhundert beliebten Westchöre herrscht noch nicht volle Klarheit. Man findet Doppelchöre schon in Nordafrika, wo die Basilika des hl. Reparatus[2] zu

[1] Vgl. Franz Falk, Die Kunsttätigkeit in Mainz von Willigisens Zeit bis zum Schlusse des Mittelalters, in Regestenform aus gedruckten und ungedruckten Quellen, Mainz 1869; F. J. Schmitt, Von der ehemaligen erzbischöflichen Metropolitan-Domkirche Sankt Martinus in Mainz, in den Historisch-politischen Blättern 1908, I 615 ff. — Einen guten baukunstgeschichtlichen Überblick gibt Schneidersmann, Die Entwicklung der Architektur in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, Paderborn 1894. Dazu Beissel, Deutschlands älteste Gotteshäuser, in den Stimmen aus Maria-Laach LXI (1901) 36 ff. Sehr brauchbar sind die Geschichte der Baukunst von D. Joseph, 2 Bde, Leipzig 1902, und die auf breiterer Grundlage angelegte Geschichte der Baukunst von Richard Borrmann und Joseph Neuwirth, Leipzig 1904 ff. Eine ehrende Erwähnung verdienen hier auch die Geschichte der bildenden Künste von Adolf Fäh, 2. Aufl., Freiburg i. Br. 1903, die Allgemeine Kunstgeschichte von Albert Kuhn (s. Bücherverzeichnis), die Geschichte der christlichen Kunst von Franz X. Kraus (s. Bücherverzeichnis), das Lehrbuch der christlichen Kunstgeschichte von Beda Kleinschmidt, Paderborn 1910, und die unter der Leitung von André Michel seit 1905 in Paris erscheinende Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours.

[2] Grundriß bei Heinrich Holtzinger, Die altchristliche und byzantinische Baukunst, im Handbuch der Architektur, 2. Tl, Bd III, 1. Hälfte, 2. Aufl., Stuttgart 1899, 109. Vgl. Carl Maria Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie, Paderborn 1905, 166.

Orléansville in Algier mit der Westapsis vom Jahre 475 zu den ältesten Kirchen dieser Art gehört. Ursprünglich scheint der Westchor, wo er neben einem Ostchor besteht, den Zweck gehabt zu haben, die Reliquien oder doch den Altar eines zweiten in der betreffenden Kirche besonders verehrten Heiligen aufzunehmen. Zeuge dessen sind die ersten im Abendlande bekannten Westchöre in der fränkischen Abtei Centula von etwa 800, nicht lange danach in Fulda mit den Gebeinen des hl. Bonifatius und in dem Bauplan des Klosters St Gallen von etwa 820. Centula, Fulda und St Gallen sind Benediktinerklöster. Vielleicht kam die Neuerung durch die Söhne des hl. Benedikt aus dem Frankenreich nach Deutschland, wo sie weit mehr Verbreitung gefunden hat als westlich vom Rhein [1].

Indes, was immer die erste Ursache für die Entstehung der Westchöre im Abendlande gewesen sein mag, jedenfalls war ihre gottesdienstliche Verwendung wenigstens seit dem 10. Jahrhundert in verschiedenen Kirchen eine verschiedene, so daß eine bündige Antwort auf die Frage ihrer Bestimmung nicht möglich ist [2].

Doppelchörig ist auch der antik-römische Reste umschließende Dom zu Trier, dessen spitzbogige Gewölbe dem Anfang des 13. Jahrhunderts angehören [3], ferner der Augsburger Dom, dessen westlicher Chor 1229 polygonal umgebaut wurde [4].

Einen älteren Kern aus dem 11. Jahrhundert enthält vermutlich der Dom zu Trient. Seine heutige Gestalt stammt im wesentlichen von dem Comasken Adam aus Arognio, dessen Söhnen und Verwandten. Meister Adam hat den Umbau im Jahre 1212 begonnen. Der Dom vereinigt deutsche, französische und italienische Elemente. Auf das benachbarte Italien weisen namentlich die Vierungskuppel und der Vorbau des Ostportals mit dem Löwen, der die eine Säule trägt, und den vier kauernden Männchen, welche die andere Säule tragen. Französische Einflüsse verrät die Ausführung der ganzen Anlage, deren Einzelheiten einen frühgotisch geschulten Architekten voraussetzen.

---

[1] Otte, Kunst-Archäologie I 55 ff. Hier auch die Aufzählung einer Reihe doppelchöriger Kirchen in Deutschland. Oben S. 6.

[2] Hasak (Kirchenbau I 79 91) vermutet, daß die Westchöre der Dome und Klosterkirchen für den Pfarrgottesdienst bestimmt waren. Sehr beachtenswert sind die Ausführungen Beissels über die Westchöre in seinem Werke über die St Viktorskirche zu Xanten I 68 ff. S. 69 sagt der Verfasser: ‚Es ist sicher, daß der Xantener Westchor nie zum Gottesdienst der Pfarre verwandt und das Grab des hl. Viktor erst lange nach Vollendung des Westchores in denselben übertragen wurde.‘

[3] Karl Bruchmann, Der Dom zu Trier. Eine baugeschichtliche Studie, in ‚Die christliche Kunst‘ VII (1910/11) 97 ff.

[4] Dehio, Handbuch III 27.

Merkwürdig ist dabei nur der Umstand, daß der Meister im Innern und im Äußern den Spitzbogen sorgfältig gemieden, also ‚die Frühgotik im Rundbogenstil wiedergegeben hat‘ [1].

Der Würzburger St Kiliansdom zeigt im Äußern vorherrschend romanischen Stil, im Innern wirkt er jetzt als Barockbau. Seine Ostteile wurden gegen Ende des 12. Jahrhunderts neu aufgeführt und erfuhren eine Veränderung um die Mitte des 13. Jahrhunderts.

Die bedeutendste romanische Pfeilerbasilika Österreichs, der Dom zu Gurk mit der ‚hundertsäuligen Krypta‘, ist gegen 1218 vollendet worden.

Romanisch sind die ältesten Teile des stattlichen Lübecker Doms, einer Gründung Heinrichs des Löwen aus dem Jahre 1173. Im 13. und 14. Jahrhundert folgten derartige Umbauten, daß das Gotteshaus heute den Eindruck einer gotischen Hallenkirche macht. Etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts entstammt ‚das architektonische Kleinod‘ des Doms, das in Doppelarkaden sich öffnende Paradies, eine Vorhalle am nördlichen Querschiff, deren Formenreichtum durch den Wechsel von rotem, braunem, gelbem und schwarzem Gestein noch erhöht wird [2]. Etwas später ward der Chor vergrößert und mit einem Kranz von fünf Kapellen versehen. Der Lübecker Dom ist die erste monumentale Kirche der Deutschen an der Ostsee.

Über ähnlichem Grundriß und ungefähr zur selben Zeit wie dieser Bau, also etwa 1173, wurde der Dom zu Ratzeburg in Mecklenburg begonnen, eine treue Übersetzung niedersächsischer Hausteinbauten in den Backsteinstil. Die Fertigstellung dieses Baues, der im Mittelschiff Spitzbogen, aber ohne Rippen aufweist, fällt in die Mitte des 13. Jahrhunderts. Nach dem Vorbild von Ratzeburg erhob sich seit 1215 der Dom zu Riga, das später die Metropole Livlands geworden ist. Fünf Jahre später (1220) wurde der Neubau [3] des Halberstadter Doms geweiht, 1248 der frühere Dom zu Schwerin. Auch die erste Anlage des jetzigen Doms zu Brandenburg an der Havel fällt in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Zu Kamin in Pommern zog sich der Dombau, der schon 1176 betrieben wurde, durch das ganze 13. Jahrhundert hin [4].

[1] Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße 248. Hasak, Groß St Martin und St Aposteln in Köln 7. Ders., Kirchenbau II 122. Atz, Kunstgeschichte von Tirol 176 ff.

[2] Wilhelm Meyer, Die Vorhalle des Domes in Lübeck, in der Zeitschrift für Bauwesen 1889, 3 ff.

[3] Welchen Umfang dieser Neubau hatte, läßt sich mit Sicherheit nicht bestimmen. Abb. der Westfassade bei Redslob, Das Kirchenportal, Taf. XVIII.

[4] Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst I 506. Hasak, Kirchenbau I 132. Dehio, Handbuch I 324; II 48 201 254 363 399.

In Westfalen sind der weiträumige Dom zu Münster mit zwei Querschiffen und zwei Chören, ferner der Dom zu Osnabrück Basiliken, beide der Hauptsache nach Schöpfungen des 13. Jahrhunderts.

Demselben Jahrhundert verdankt der Bamberger Dom seine Vollendung (Bild 12 auf Tafel 3). Berühmt sind seine Bildwerke, aber auch als Bau zählt er trotz einiger Unebenheiten zu den imposantesten Leistungen des Mittelalters.

Die erste Kirche war eine Stiftung Kaiser Heinrichs des Heiligen und seiner Gemahlin Kunigunde; im Jahre 1081 wurde sie ein Raub der Flammen. Dasselbe Los war 1185 dem zweiten Bau beschieden. Der dritte Bau ist der gegenwärtige Dom, eine zweichörige Basilika mit westlichem Querschiff [1] über dem Grundriß aus dem 11. Jahrhundert.

Der Stilcharakter der einzelnen Bauteile läßt die Zeitfolge klar erkennen, in der sie entstanden sind. Zuerst wurde der dem hl. Georg geweihte Ostchor in Angriff genommen. Er ist ebenso wie die Türme zu seinen beiden Seiten romanisch; doch treten in den oberen Teilen der Türme schon gotische Formen hervor. Auch das Langschiff ist im Äußern noch romanisch, im Innern bereits frühgotisch. Gewölbe waren im ursprünglichen Plane nicht vorgesehen. Aber man hat während der Arbeit den Plan geändert und sich für Kreuzgewölbe auf Rippen entschieden. Infolgedessen mußten die schon ausgebrochenen Fenster in der nördlichen und südlichen Hochschiffwand zugemauert werden; unmittelbar vor ihnen sitzen die Gewölbe.

Der Georgenchor, die Ruhestätte der im Jahre 1200 heilig gesprochenen Kaiserin Kunigunde, war 1231 noch nicht fertig; denn wegen baulicher Arbeiten mußte in diesem Jahre der Chordienst von dem Ostchor in den westlichen Peterschor verlegt werden, der 1229 schon im Bau war. Fast der ganze Peterschor ist außen und innen frühgotisch.

Vom 6. Januar des Jahres 1232 liegt eine Bulle Papst Gregors IX. vor, der den Gläubigen für den Tag der Einweihung sowie für den Jahrestag einen Ablaß gewährte und in dem Dokument hervorhob, daß der Bamberger Bischof Ekbert ‚die Kirche, welche durch ein geheimes Gericht Gottes infolge einer Feuersbrunst zusammengebrannt war und von ihm nicht ohne große Mühe und Kosten wieder erbaut wurde, demnächst weihen wolle‘. Die Weihe hat im Jahre 1237 stattgefunden. Doch waren die Arbeiten damals noch nicht abgeschlossen. Denn die Westtürme, eine nicht völlig geglückte Nachahmung der Kathedraltürme zu Laon, aber doch mit den Kühen, wie sie auch in Laon zu sehen sind, dürften um die Mitte des Jahrhunderts beendet worden sein. Die vier Portale des Bamberger Doms, die Adamspforte und die

[1] Eine Erklärung dieser Eigentümlichkeit bei Dehio und v. Bezold a. a. O. 178.

Gnadenpforte südlich und nördlich von dem Georgenchor, das Fürstentor an der nördlichen Langseite und das Veitstor am nördlichen Querschiff, sind, entsprechend ihren Bauzeiten, im Rundbogen ausgeführt [1].

Verwandt mit dem Bamberger Dome ist der zu Naumburg a. d. S., gleichfalls denkwürdig durch seine klassischen Skulpturen. Der romanische Hauptbau ist im Jahre 1242 geweiht worden. Von Bamberg und von Naumburg abhängig erscheint sodann der hervorragendste Bau Siebenbürgens, der Dom zu Karlsburg, den sich die deutschen Kolonisten von ihren deutschen Architekten errichten ließen [2].

Die Stilmischung des jetzt fünfschiffigen Münsters zu Basel hat ihren Grund in den schweren Beschädigungen, welche das Gotteshaus in weit abstehenden Zeiten erfahren hat. Der jetzige Bau nahm nach dem Brande des Jahres 1185 seinen Anfang. Aus dieser ersten Periode stammen die Galluspforte und wohl auch das Äußere des Chors. Eine zweite furchtbare Katastrophe brach 1356 herein. In diesem Jahre hat ein Erdbeben verbunden mit Feuersbrunst die Stadt Basel und sein Münster schwer heimgesucht. Der obere Teil des Chores stürzte ein, der im Chor stehende Hochaltar zerfiel in Trümmer, die Mauern des Schiffes barsten, ja selbst die Eckteine und Pfeiler wichen aus ihren Fugen. Dadurch wurde ein weiterer, umfassender Neubau nötig, der erst mit dem Ende des 15. Jahrhunderts seinen Abschluß gefunden hat [3]. Die unteren Arkaden, die Gurt- und Schildbogen des Gewölbes sind spitzbogig, die Arkaden der Emporen und die Fenster rundbogig. Der im Innern gotische Chor hat einen Umgang.

---

[1] Pfister, Der Dom zu Bamberg. Weese, Die Bamberger Domskulpturen 3 ff. Hasak, Bildhauerkunst 42 ff. Ders., Kirchenbau I 20 f. Dehio, Handbuch I 22 ff. Franz Friedr. Leitschuh, Zur Baugeschichte des Bamberger Domes [bis 1285], in den Friedrich Schneider gewidmeten Studien aus Kunst und Geschichte, Freiburg i. Br. 1906, 373 ff. Ein gutes Illustrationswerk ist: Der Dom zu Bamberg, photographisch aufgenommen von Otto Aufleger. Mit geschichtlicher Einleitung von Arthur Weese, München 1898.

[2] Hasak, Bildhauerkunst 67 ff. Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst I 499. Dehio a. a. O. 217 ff.

[3] Die kleineren Annalen von Kolmar berichten zum Jahre 1258 von einem Brande des monasterium Basileense, worunter in Kunstgeschichten das Basler Münster, die Domkirche, verstanden wird. Demgegenüber hat außer andern auch Daniel Albert Fechter, Topographie [Basels] mit Berücksichtigung der Kultur- und Sittengeschichte, in ‚Basel im 14. Jahrhundert', Basel 1856, S. 7 und 125 geltend gemacht, daß sich jene Nachricht auf das Kloster des Ordens, dem der Annalist angehörte, auf das Predigerkloster bezieht. Daß monasterium eine Domkirche bezeichnen kann, ist sicher. Trotzdem halte ich die Auffassung Fechters für wahrscheinlicher als die fast allgemein verbreitete andere, die auch vertreten ist in der vom Basler Münsterbauverein herausgegebenen Baugeschichte des Basler Münsters, Basel 1895, 6 [2].

Konnten die Dome der hier behandelten Periode mit annähernder Ausführlichkeit namhaft gemacht werden, so ist dies unmöglich bei den sehr zahlreichen Stiftskirchen, Klosterkirchen und Pfarrkirchen.

Kirchen, welche den Mitgliedern von Stiften oder von Ordenshäusern dienen sollen, werden in ähnlicher Weise deren Bedürfnissen Rechnung zu tragen haben wie die Grundrisse der Kathedralen. Denn auch in den Stiftskirchen und in den Klosterkirchen ist Raum für das Chorgebet zu schaffen.

Eine Prachtleistung des Übergangsstils ist die ehemalige Stiftskirche zu Limburg a. d. Lahn, jetzt Kathedrale des Bistums (Bild 1 auf Tafel 1). Auf einem Felsplateau gelegen, bietet sie mit ihren sieben Türmen ein überaus malerisches Bild. Der Grundriß ist der einer dreischiffigen, kreuzförmigen romanischen Pfeilerbasilika gebundenen Systems mit einer Chorapsis im Halbkreis und zwei Nebenapsiden, die außen geradlinig, im Innern halbrund geschlossen sind. Die Seitenschiffe setzen sich in einem Chorumgang fort. Das romanische Gepräge hat auch das Äußere des im Jahre 1235 geweihten Baues bewahrt. Nur der wenig auffällige Spitzbogen am Westportal, einige spitzbogige Friese und je zwei fast überflüssig erscheinende Strebebogen nebst Strebepfeilern am Chor und am Langschiff erinnern an gotische Gepflogenheiten.

Die Türme verteilen sich in der Weise, daß zwei in der Längsachse der Seitenschiffe im Westen, je zwei an den Armen des Kreuzes und einer über der Vierung erscheinen. Der letztere, hoch und spitz, ist achteckig, die übrigen erheben sich auf quadratischer Grundlage. Die Westtürme erwecken den Eindruck massiver Kraft, aber nicht der Schwerfälligkeit. Denn ihre fünf Stockwerke sind durch stark austretende Gesimse, durch Bogenblendungen, Bogenfriese, die mehrfach doppelt sind, und durch zierlich ausgeführte Fenstersysteme so reich gegliedert, daß die ästhetische Gesamtwirkung eine sehr befriedigende ist. Einen besondern Reiz entfaltet der Chor durch seine Zwerggalerie.

Im Innern des Gotteshauses (Bild 10 auf Tafel 2) ist vom romanischen Stil kaum noch etwas zu merken; hier herrscht die Frühgotik und erinnert an Laon oder Noyon[1]. Über den Arkaden der Seitenschiffe und selbst des Chors öffnen sich Emporen, und über diesen befindet sich ein Triforium. Arkaden, Emporen und Triforium sind im Spitzbogen ausgeführt. Dagegen weisen die Oberfenster meist noch den Rundbogen auf. Spitzbogig sind auch die Gewölbe,

---

[1] Bei Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V 362 f, und bei Hasak, Kirchenbau I 51 f, Längenschnitte und Querschnitte des Limburger Domes sowie der Kathedralen zu Laon und zu Noyon. J. Ibach, Der Dom von Limburg³, Limburg a. d. Lahn 1898.

deren jedes Joch von sechs Rippen getragen wird. Diesen entsprechen mächtige Bündelpfeiler, während die Pfeiler, welche nur die Emporen stützen, glatt geblieben sind.

So verbindet der Dom von Limburg mit der Schlichtheit der Linien eine reiche Formenfülle, mit dem Ernst des romanischen Stils die Eleganz der Gotik, mit den Vorzügen einer hochentwickelten Kunst den Naturzauber einer wundervollen Lage.

Stiftskirche ist auch der Dom zu Braunschweig, eine Gründung Heinrichs des Löwen von etwa 1173. Hier sollten die Reliquien, welche der Herzog aus dem Heiligen Lande mitgebracht hatte, niedergelegt werden; hier sollte er selbst seine letzte Ruhestätte finden. Der jetzt fünfschiffige St Blasius-Dom zu Braunschweig ist als eine kreuzförmige Pfeilerbasilika romanischen Stils und gebundenen Grundrisses mit zwei Seitenschiffen und drei Apsiden im Chor sowie im Osten der Kreuzarme angelegt worden. Die erste Einweihung erfolgte im Jahre 1194.

Im nächsten Jahre wurden die beiden Türme im Westen durch Brand beschädigt. So kam es, daß deren Oberteile samt dem Glockenhause zwischen ihnen und dem großen Maßfenster darin gotisch ausgeführt wurden.

Die Kirche ist gedeckt mit einem rippenlosen Kreuzgewölbe ohne Quergurten und wurde zum zweiten Male 1227 konsekriert. Aus ihr spricht wuchtige Kraft. Aber auch der künstlerische Geschmack wird in hohem Grade befriedigt ebenso durch den straff geschlossenen Bau des Gotteshauses wie durch das charaktervolle Gesamtbild, das der Dom, die an der Nordseite des Chors rechtwinklig anstoßende Burg Dankwarderode und vor ihr auf hohem Sockel der Löwe mit geöffnetem Rachen, die Schöpfung Heinrichs des Löwen, gewähren.

Im einzelnen nicht mustergültig, aber kraftvoll und malerisch ist die einstige Stiftskirche zu Fritzlar in Hessen, deren Entstehung in die Jahre 1171—1230 fallen soll. Tatsache ist, daß Fritzlar im Jahre 1232 durch Landgraf Konrad von Thüringen, den Schwager der hl. Elisabeth, in einer Fehde mit dem Mainzer Erzbischof arg verwüstet ward. Auch der Kirchen wurde nicht geschont. Im besondern wird berichtet, daß das Hauptgebäude, die Stiftskirche, dabei einen schweren Brandschaden erfuhr[1] und nach dieser Katastrophe wiederhergestellt werden mußte.

---

[1] Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V 339², kannte nur den Text bei Böhmer, Fontes rerum Germanicarum II 399. In dem Quellentext bei Karl Wenck, Die Entstehung der Reinhardsbrunner Geschichtsbücher, Halle 1878, 98, heißt es: Civitatis edificia et precipue summum igne consumpta. Vgl. vorliegenden Werkes Bd II, S. 248; ferner Beissel, Stadt und Stift Fritzlar 384 ff.



Bild 10. **Dom zu Limburg a. d. Lahn.** Inneres. (Phot. Meßbild-Anstalt. Berlin.) S. 55.



Bild 11. **Münster zu Bonn.** (Phot. Meßbild-Anstalt, Berlin.) S. 59 u. 85.

Der Bau ist eine romanische Pfeilerbasilika mit einem Querschiff und ursprünglich drei Schiffen im Langhaus. Zum Chor führt eine elfstufige Treppe; darunter liegt eine dreischiffige Krypta mit Nebenräumen unter den Kreuzflügeln. Die Decke ist ein Kreuzrippengewölbe in Doppeljochen. Je zwei Arkaden des Doppeljochs werden durch einen sonst selten auftretenden Kielblendbogen überspannt. Die mit einer Zwerggalerie versehene Apsis aus fünf Seiten des Zehnecks ragt hoch empor. Der Zeit nach dem Brande wird man die Schatzkammer zwischen Chor und nördlichem Kreuzflügel samt der Vorhalle zuweisen, die dem westlichen Turmpaar angelehnt ist. Diese Vorhalle war fünfschiffig geplant. Doch ist merkwürdigerweise das südliche Seitenschiff entfallen, wodurch die Symmetrie nicht unerheblich gestört wurde[1].

Unter den romanischen Kirchen der deutschen Schweiz steht das Baseler Münster obenan. Ihm folgt an zweiter Stelle das Großmünster in Zürich, eine Stiftskirche mit prächtigem Kreuzgang[2].

Die Baugeschichte dieses Münsters zeigt offenkundig, wie lähmend der Geldmangel auf die Vollendung mittelalterlicher Gotteshäuser gewirkt hat.

Zum Jahre 1078 melden die Annalen von Zürich mit dürren Worten, daß die alte Kirche niedergebrannt sei. 26 Jahre danach, 1104, fand die Weihe des Pankratiusaltars im Osten des nördlichen Seitenschiffes statt[3]. Von nun an bis 1146 werden die Konsekrationen von vier Altären im Chor und in der Krypta erwähnt. Dann versiegen die Nachrichten. Erst aus dem Jahre 1216 kennt man ein Schreiben des Kardinallegaten Petrus, der die Gläubigen ermahnte, die kostspielige Vollendung der Kirche durch fromme Gaben und andere Liebeswerke zu fördern, wofür er einen Ablaß von 60 Tagen gewährte. Zur Hilfe für den Bau des Chors forderte Bischof Konrad II. von Konstanz elf Jahre später auf, und sein Nachfolger Heinrich gedachte in einem ähnlichen Erlaß noch besonders derer, die Sand und Steine zu dem Bau beschafften. Ein neuer Ablaßbrief ist im Jahre 1255 gewährt worden. Wenn die Spenden für das Großmünster nur kärglich flossen, so mag dies seinen Grund darin haben, daß um diese Zeit die Bewohner von Zürich auch durch andere Stiftungen und bauliche Unternehmungen in Anspruch genommen waren. Denn um 1230 und 1240 siedelten sich die Dominikaner und die Franziskaner in damals noch wenig bebauten Stadtteilen an. Ihnen folgten 1259 die Cistercienserinnen, 1265 die Augustiner, dann die Schwestern aus

---

[1] Dehio, Handbuch I 103 f.

[2] Das Wort ‚kriuzgant' findet sich bei Konrad von Würzburg, Alten wibes list V. 327.

[3] Regesten zur Geschichte der Bischöfe von Konstanz I (bearbeitet von Paul Ladewig und Theodor Müller, Innsbruck 1895) Nr 603.

Konstanz. Endlich glückte es doch, den Hochaltar aufzustellen, welchen Bischof Hartmann von Augsburg 1278 geweiht hat. Erst viel später, gegen Ende des 15. Jahrhunderts, ward das westliche Turmpaar hochgeführt [1].

Den Stiftskirchen ist auch St Gereon in Köln beizuzählen, ein höchst merkwürdiger Bau, der beweist, in wie geschickter, geistvoller Art mittelalterliche Baumeister gegebene Verhältnisse einem neu erwachsenen Bedürfnis dienstbar zu machen wußten (Bild 13 auf Tafel 3).

St Gereon ist die Verbindung eines Langchores, an dem zwei mächtige Türme stehen, mit einem Zentralbau auf dem Grundriß eines gestreckten Zehnecks. Die älteste, vielleicht in altrömische Zeit zurückreichende Anlage ist der Kern, welcher noch in dem heutigen Polygon steckt. Ein von dem heiligen Erzbischof Anno II. zugefügter und 1069 geweihter Chor mit Krypta wurde in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erweitert. Dieser Zeit also gehören auch die schöne Apsis mit Zwerggalerie und die beiden Begleittürme an.

Die Glanzpartie von St Gereon aber ist das Schiff, eben jenes Polygon, das mit Benützung des alten unteren Nischenbaues im 13. Jahrhundert errichtet wurde. Eine nähere Zeitbestimmung läßt sich mit Sicherheit nicht geben.

Zwar liegt eine Urkunde [2] vom Sommer des Jahres 1219 vor, in welcher die Rede ist von ‚Gebäuden' der St Gereons-Kirche, die infolge hohen Alters einzustürzen drohten. Daher beschlossen behufs Aufbringung der für den Neubau nötigen Gelder Propst und Kapitel, daß die Erträgnisse von Pfründen, die in den Jahren 1219 bis 1221 erledigt würden, für die Zeit von je zwei Jahren der Kirchenfabrik zufallen sollten. Den Stiftsmitgliedern sollte auch gestattet sein, sich Studien halber auf ein Jahr von Köln zu entfernen und ebensolange an der römischen Kurie zu weilen, wenn sie gewisse Beträge an den Bau ablieferten. Die Kontrolle hierüber und über die genaue Einhaltung der Termine sollte während des Trienniums von dem Stiftsdekan und einem dafür ernannten Priester gehandhabt werden. Eine Verletzung der aufgestellten Bedingungen seitens eines Stiftsherrn habe gleichfalls dem geplanten Unternehmen finanziell zugute zu kommen.

Diese Urkunde wird nun fast allgemein auf den Neubau des Zehnecks bezogen, und die zum Jahre 1227 gemeldete Einwölbung soll den Gewölbeschluß eben dieses Polygons bedeuten.

Es ist allerdings nicht unmöglich, daß unter den ‚Gebäuden' der Gereonskirche auch das Zehneck einbegriffen ist. Indes ein zwingender Beweis läßt

---

[1] J. R. Rahn, Das Großmünster in Zürich, Zürich 1897.

[2] Urkundenbuch des Stiftes St Gereon zu Köln, zusammengestellt und herausgeg. von P. Joerres, Bonn 1893, 68. Vgl. im Anhang S. 683 ff die Texte zur Geschichte der Kirche und des Stiftes.

sich dafür auf Grund des bekannten Quellenmaterials nicht erbringen. Es wäre denkbar, daß mit der Einwölbung des Jahres 1227 die Fertigstellung der Gewölbe des alten Chors gemeint ist, die 1434 eingestürzt sind, und daß die Vollendung des Polygons nicht dem Jahre 1227, sondern einer etwas späteren Zeit angehört[1].

Jedenfalls bekundet dieser Bau einen gewaltigen Fortschritt. Denn trotz wiederholter Anwendung des Rundbogens im Innern weist er doch alle wesentlichen Elemente der Gotik auf, vor allem die Kreuzrippen mit herabhängendem Schlußstein und ihre Konsequenzen in der Ausgestaltung der Stützen, auch hohe Spitzbogenfenster und im Außenbau zwischen diesen sogar Strebebögen und Strebepfeiler.

Dieses Strebesystem zählt mit dem an der Münsterkirche in Bonn (Bild 11 auf Tafel 2) zu den ältesten derartigen Typen in Deutschland. Die fünftürmige, imposante Bonner Stiftskirche von höchst malerischer Ausführung gehört in ihren ältesten Teilen noch dem 11. Jahrhundert an. Damals entstanden die geräumige Krypta mit Pfeilern und Säulen, der lang gedehnte Ostchor und der Westchor mit zwei runden Türmen. Der Bau des Querschiffs und eine Erweiterung des östlichen Chors samt seinen beiden auf quadratischer Basis sich erhebenden Türmen fallen in das 12. Jahrhundert. Der innere Ausbau des Querschiffs mit seinen fünfseitigen Abschlüssen und dem Vierungsturm, dann vor allem das Langhaus sind ein Werk des 13. Jahrhunderts. Die Gewölbe weisen durchgängig spitzbogige Rippen auf. Auch die Fenster des mittleren Turmes sind spitzbogig. Doch ist dessen hoher, achtseitiger Pyramidenhelm erst im 17. Jahrhundert an Stelle einer niedrigeren, gefältelten Haube getreten, die noch auf dem großen Stadtsiegel[2] aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sowie auf Münzen aus dem 13. und 14. Jahrhundert erscheint. Ferner ist spitzbogig die leichte Galerie, mit der am äußeren Bau die Oberlichter verziert sind. Im übrigen herrscht noch der Rundbogen, so in den Pfeilerarkaden des Schiffes, in dem Triforium, in den Fenstern der Oberwände, in den breiten, siebenteiligen, fächerförmigen Fenstern der Seitenschiffe, in der Zwerggalerie des Kreuzschiffes und in den Friesen. Trotzdem ist das ganze Innere frühgotisch gedacht; es ist wie bei dem Dom von Trient Gotik im Rundbogenstil[3].

Waren im Bonner Münster die gotischen Gewölbe bei dem Neubau des Langhauses schon vorgesehen, so sind sie bei einer Reihe von romanischen

---

[1] Zur Kontroverse s. Beissel, Die Einführung der gotischen Baukunst in Deutschland 380 ff.

[2] Abbildung bei Clemen, Kunstdenkmäler 51.

[3] Vgl. oben S. 52. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V 264 f. Clemen a. a. O. 56 ff.

Kirchen erst in gotischer Zeit eingezogen worden. Beispiele dafür sind St Maria im Kapitol, Groß St Martin, St Aposteln in Köln, ferner St Quirinus in Neuß: bei diesen vier Kirchen sind Chor und Kreuzarme im Halbkreis geschlossen und bieten ein prächtiges Bild. Weitere Beispiele sind St Maria in Lyskirchen und St Kunibert, beide in Köln, die Abteikirche zu Werden, die Liebfrauenkirche zu Magdeburg[1]. In all diesen Gotteshäusern lehrt der Baubefund, mit dem die schriftlichen Quellen übereinstimmen, daß die Säulenbündel und mit ihnen die Gewölbe erst nachträglich angebracht wurden. Es ist mithin unstatthaft, zu sagen, daß diese Bauten als Ganzes diesem oder jenem Stile angehören, da der Stil die einer bestimmten Zeit charakteristische Bauweise ist, jene Kirchen aber in ihrer eigentümlichen, allerdings sehr befriedigenden Mischung aus verschiedenen Zeiten stammen und zwei Stile aufweisen. Unter den spätromanischen Gotteshäusern des Elsasses seien hervorgehoben die Benediktinerkirche Maursmünster mit prachtvoller Fassade und die Kirche in Rosheim[2].

Eine besondere Gruppe nicht bloß unter den Klosterkirchen, sondern unter den mittelalterlichen Kirchenbauten überhaupt bilden die Kirchen der Cistercienser. Die Cistercienser waren aus dem Benediktinerorden hervorgegangen und stellten dessen Reform dar. Der Pracht der Gotteshäuser setzten sie nach der sehr eindringlichen Mahnung des hl. Bernhard[3] große Einfachheit entgegen. Ihre Reform der baulichen Praxis bestand daher zunächst nur in der Abschaffung dessen, was überflüssig erschien. Die Krypten waren schon von der Hirsauer Schule beseitigt worden[4]. Die Cistercienser folgten diesem Beispiel. Von größerer Bedeutung für das Gesamtbild des Kirchenbaues war es aber, daß nun auch die Türme wegfielen. Die Kirchen der Cistercienser begnügten sich mit einem Dachreiter.

Derselbe Grundsatz, alles auszuschließen, was nach ihrer Auffassung der Armut des Mönches widerstreitet, sollte auch das Innere ihrer Kirchen beherrschen — also keine Emporen, keine Triforien. In bewußtem Gegensatz

---

[1] Vgl. Hasaks Abhandlung über die Kirchen Groß St Martin und St Aposteln in Köln; ferner Ders., Bildhauerkunst 42 ff; Kirchenbau I 5 12 ff 80 210. Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst I 468. Vgl. Hugo Rahtgens, Eine alte Abbildung [12. Jahrhundert] von Groß St Martin in Köln, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1905, 329 ff.

[2] Abbildung bei Kuhn, Kunstgeschichte I 420.

[3] Opp. I, Venetiis 1781, 464 f.

[4] G. Hagen, Zur Charakteristik der Hirsauer Bauschule, in der Beilage zur ‚Allgemeinen Zeitung‘ 1890, Nr 347. C. H. Baer, Die Hirsauer Bauschule, Freiburg i. Br. und Leipzig 1897, 116.

zur Geschmacksrichtung des Mittelalters sollten ferner Gemälde, auch Glasgemälde, desgleichen jede entbehrliche Bildhauerarbeit verbannt sein. Der Fußboden sollte aus einfachen, musterlosen Platten bestehen [1].

Mit Rücksicht auf die starke Betonung des rein Negativen sollte man es für ausgeschlossen halten, daß das Vorgehen dieser Mönche der Fruchtboden einer wahren Kunstrichtung werden konnte. Trotzdem war es der Fall. Die Bauart der Cistercienser ist zwar ernst und würdig, aber keineswegs nüchtern und kalt. Zudem hat sich dieser Orden, der für der Hände Arbeit geschaffen war und sich überall das Praktischste anzueignen wußte, die Aufgabe gesteckt, seine Kirchen in ihrer Art konstruktiv auf das vollkommenste herzustellen. Er war in der Handhabung der Technik obenan. Aus seiner burgundischen Heimat brachte er die Kunst des Wölbens mit nach Deutschland, stützte indes, weil man dies für anspruchsloser hielt, die Vorlagen der Gewölbe durch Kragsteine. Kein Wunder, daß bei den Cisterciensern auch der Spitzbogen schon eine sehr frühe Anwendung gefunden hat.

Die Zweckmäßigkeit bestimmte sodann den Orden zur künstlerischen Ausgestaltung des Grundrisses. Benediktiner und andere hatten für die Altäre Standorte an den Längswänden oder an den Pfeilern gewählt. Die Cistercienser zogen es vor, für die Altäre im Chor, den sie meist geradlinig anlegten, Nischen auszusparen, ebenso an der östlichen Mauer des Kreuzschiffes.

Auf diese Weise trug der Orden, welcher Armut und Entsagung auf seine Fahne geschrieben hatte, wesentlich bei zur Förderung der Kunst, die ihm ferner zu liegen schien als alles andere.

Den für die Cistercienserkirchen eigentümlichen geradlinigen Chorschluß zeigen unter vielen andern die Kirchen zu Loccum (Bild 14 auf Tafel 3) in der ehemaligen Diözese Minden, zu Zinna und Lehnin in der Mark Brandenburg, zu Colbatz in Pommern, zu Riddagshausen bei Braunschweig, zu Walkenried am Südabhange des Harz, zu Ebrach in Franken, zu Arnsburg in der Wetterau, zu Lilienfeld in Niederösterreich. Abweichend von diesen ist die einstige schöne Cistercienserkirche zu Otterberg in der Pfalz mit einfacher runder Chorapsis, entstanden um 1200. Das Gewölbe ruht auf gotischen Kreuzrippen, desgleichen ist das ganze Innere frühgotisch, während die äußeren Langseiten noch romanisch sind. Der Hauptteil der Kirche ist also ein Denkmal des reinen Übergangsstils [2]. Auch die nur noch in Trümmern erhaltene, im Jahre 1202 begonnene Klosterkirche zu Heisterbach im Siebengebirge mit ihrem Kapellenkranz verläßt das übliche Schema [3].

---

[1] Dohme, Die Kirchen des Cistercienserordens 29 ff.

[2] Hasak, Kirchenbau I 170.

[3] Vgl. Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst I 517 ff. Über die einzelnen Bauten s. Dohme a. a. O. 82 ff und Adler, Backstein-Bauwerke.

Kommt dem Cistercienserorden in kulturgeschichtlicher Beziehung während des Mittelalters überhaupt eine hohe Bedeutung zu, so liegt diese im besondern auf kunsthistorischem Gebiet darin, daß er dem Entstehen der Gotik und ihrer allgemeinen Aufnahme mächtigen Vorschub leistete. Es war dies eine Folge der Raschheit, mit der sich die Cistercienser ausbreiteten, und nicht minder der eigentümlichen Art und Weise, wie ihre Ausbreitung vor sich ging. Zu Anfang des 13. Jahrhunderts gab es im Gebiete des heutigen Deutschland, Österreich und der Schweiz nahezu hundert Cistercienserklöster. Gegen Ende des Jahrhunderts hatten sie sich um mehr als dreißig vermehrt[1].

Die Einzelgründung war indes nicht unabhängig, sondern hing in ihrer Organisation, auch in der Anlage ihrer Häuser und Kirchen von dem Mutterkloster ab, von dem sie vielfach die Architekten und das Baupersonal erhalten mochte. Zudem unterstand der ganze Orden regelmäßigen Visitationen, die ebenso für die Aufrechterhaltung des Ordensgeistes wie für die Beobachtung einer möglichst einheitlichen Bautätigkeit zu sorgen hatten.

In letzterer Beziehung sind örtliche Abweichungen nicht ausgeschlossen. Im allgemeinen jedoch muß man sagen, daß die Cistercienserkirchen der guten Zeit in den verschiedensten Gegenden denselben Typus architektonischen Ernstes, der Beschränkung auf das Notwendige und doch einen feinen künstlerischen Takt bekunden. Der straff in sich geschlossene Charakter des Ordens hat der von ihm fast allenthalben befolgten Bauart ein kosmopolitisches Gepräge verliehen.

Eine andere Bestimmung als die Stifts- und Klosterkirchen haben die Pfarrkirchen. Sie sollen den religiösen Bedürfnissen einer größeren oder kleineren Gemeinde entsprechen. Es ist erwünscht, daß die anwesenden Gläubigen von möglichst vielen Punkten aus den zelebrierenden Priester sehen und den Prediger verstehen können. Danach hat sich der Bauplan zu richten.

Dem Ideal einer Pfarrkirche suchte man dadurch nahe zu kommen, daß man die Seitenschiffe, wo solche vorhanden waren, auf die geringste Breite beschränkte, so daß sie mehr als Laufgänge für das Kommen und Gehen der Andächtigen, denn als Aufenthaltsorte dienten; ferner daß man die den Ausblick störenden Stützen tunlichst dünn gestaltete, eine Maßregel, deren man sich schon zu romanischer Zeit bediente, bis die Auswölbung stärkere Pfeiler nötig machte[2].

Viele Pfarrkirchen, besonders der früheren Zeit, sind aus Holz gewesen. Es haben sich indes auch noch aus der romanischen Stilperiode steinerne Bauten erhalten, die von dem Wohlstande der betreffenden Orte und von der

[1] Vgl. vorliegenden Werkes Bd II, S. 64 ff.

[2] Hasak, Kirchenbau 9 f.

edeln Geschmacksrichtung der Erbauer Zeugnis ablegen. So namentlich am Rhein die Kirchen zu Boppard, zu Bacharach, zu Andernach. In der Nähe von Andernach verdienen zwei kleinere Anlagen Erwähnung. Es sind die Pfarrkirchen zu Linz und zu Sinzig: beide um 1200 gewölbt, beide mit Emporen über den Seitenschiffen, beide mit fünfseitigem Chor.

Die Linzer Kirche, ohne Querschiff, hat einen viereckigen, schlanken Westturm. Die Sinziger ist reicher ausgestaltet. Vom Kreuzschiff wird das Langhaus nur wenig überragt. Den Chor flankieren zwei viereckige Türmchen, und über den fünf Seiten des horizontal dreifach gegliederten Chors erheben sich ebensoviele Giebel. Dazu kommt über der Kuppelvierung ein achteckiger Turm. Das Kirchlein in Sinzig ist ein Bau von höchster Anmut.

Im Anschluß daran mag einiger kleiner Anlagen gedacht werden, die allerdings keine Pfarrkirchen sind, aber doch in gewissem Sinne hierher gehören. Es sind die in Zentralform ausgeführten österreichischen Beinhäuser oder Karner, von denen die beiden zu Tulln und zu Mödling im Übergangsstil gehalten sind[1]. Zentral angelegt ist auch die reizvolle Burgkapelle St Matthias bei Kobern aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts[2].

Eine merkwürdige Pfarrkirche sah im Laufe desselben Jahrhunderts Nürnberg erstehen. Es ist die Westhälfte der heutigen Sebalduskirche mit Triforium und zwei Türmen an der Eingangsseite. Diese Hälfte war damals eine selbständige Kirche, deren Eigentümlichkeit als Pfarrkirche darin bestand, daß sie zwei Krypten und zwei Chöre aufwies, von denen der westliche dem hl. Petrus gewidmet war, welcher früher dort eine Kapelle hatte, der östliche aber dem hl. Sebaldus. Im 14. Jahrhundert wurde dieser Ostchor samt der Ostmauer des Querschiffs niedergelegt und ein gotischer Hallenbau angesetzt[3]. Im Gegensatz zu St Sebaldus in Nürnberg steht St Ulrich

---

[1] Abbildungen bei Hasak a. a. O. 62. Vgl. ‚Kirchenschmuck‘ 1870, 43 ff, mit Abbildungen der Karner in Hartberg, St Lambrecht und Bruck a. d. Mur, sämtlich in Steiermark. Ferner a. a. O. 1890, 145 ff; 1892, 3 ff. Auf die Karner-Anlage ist wohl auch die Rundkapelle zu Altenfurth bei Nürnberg (12. Jahrhundert) zurückzuführen. Davon handelt Fritz Traugott Schulz in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte Hft 94, Straßburg 1908. Die frühgotische Allerheiligenkapelle auf dem Friedhofe des Klosters Sedletz steht über der Plattform eines Karners (Neuwirth, Kunst in Böhmen 420). Grundriß und Westansicht der Allerheiligenkapelle bei Hasak a. a. O. 63.

[2] Eine treffliche Schilderung dieses Baues findet sich in der ‚Kölnischen Volkszeitung‘ 1898 vom 26. Juni, 1. Bl.

[3] An der Sebalduskirche in der Nähe der Brautpforte bemerkt man zahlreiche, sehr tiefe, vertikale Schleifrillen und halbkugelförmige Vertiefungen bis zur Größe etwa eines halben Billardballes, ebenso an einigen Pfeilern des Dom-Kreuzganges zu Halberstadt, an der Mauer tief unter der Schloßkirche zu Quedlinburg und sonst sehr oft. Die Rillen sind entstanden durch Schleifen von Waffen und andern metallenen

in Regensburg aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, mit rechteckigem Grundriß, also ohne Chor, wegen des störenden Römerturms im Osten[1].

Auch der Wiener Stephansdom enthält ein Stück, das aus dem 13. Jahrhundert stammt. St Stephan war noch keine Kathedrale, sondern eine Pfarrkirche, deren das erste Mal vor der Mitte des 12. Jahrhunderts Erwähnung geschieht. Sie wurde 1258 von einem Brande heimgesucht und neu gebaut. Von diesem Bau ist nur noch der untere Teil der Westseite übrig: das Portal oder Riesentor mit den Türmen, ohne die gotischen Abänderungen und Zusätze.

Eine Dorfpfarrkirche, deren Weihe in das Jahr 1212 fällt, befindet sich in Schönhausen, nordöstlich von Tangermünde, in der Altmark. Es ist eine flachgedeckte Pfeilerbasilika ohne Querschiff, dessen Schein indes durch eine westliche Turmanlage erweckt wird, die an Breite das Langhaus übertrifft[2].

Unvergleichlich höher als diese letztgenannten Bauten steht die Pfarrkirche zu Gelnhausen, östlich von Frankfurt a. M. Ihr Chor- und Querschiff zählen zu den Glanzleistungen des Übergangsstils (Bild 17 auf Tafel 3).

Vor der Mitte des 12. Jahrhunderts befand sich an derselben Stelle eine Dorfkirche, deren Westwand noch steht. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde der einschiffige Bau zu einer basilikalen Anlage umgestaltet, von der sich in den Langseiten der heutigen Kirche mehrere Reste erhalten haben. In dieser Zeit entstanden auch der schwere Westturm mit seinem Rhombendach und vermutlich die unteren Teile der halbkreisrunden Nebenapsiden. Zu Anfang des 13. Jahrhunderts begann sodann der Bau der jetzigen Kirche. An die frühere Bauperiode erinnert noch die flache Decke. Querhaus und Chor tragen Kreuzrippengewölbe. Die vier Arkaden des Mittelschiffs sind spitzbogig.

Im Äußern fallen sofort die zahlreichen Giebel auf, mit denen der Baumeister, als der Heinrich Vingerhut genannt wird, die ganze Ostpartie geschmückt hat. Fünf Giebel erheben sich über den fünf Seiten der mit einem Zeltdach bedeckten Chorapsis, je acht Giebel über den acht Seiten der auf den Nebenapsiden errichteten schlanken Türme, desgleichen acht Giebel über den Seiten des Vierungsturmes. Dazu kommen die Giebelvorbauten der prächtigen Spitzbogenportale an den Kreuzflügeln.

Werkzeugen, die halbkugelförmigen Vertiefungen, wie ich glaube, durch Eindrücken und Drehung des Endknopfes am Schwertgriff. Sehr sorgfältige ‚Schleifsteinforschungen im Reichslande‘ hat veröffentlicht Georg Fehn, Sonderabdruck aus dem Jahrbuch für Geschichte, Sprache und Literatur Elsaß-Lothringens, 1908. Der Verfasser hat den Nachweis erbracht, daß die Rillen mit dem vielberufenen Aberglauben des Mittelalters nichts zu schaffen haben.

[1] Dehio, Handbuch III 342 f 414 f. Graf Walderdorff, Regensburg 185 ff.

[2] Otte, Kunst-Archäologie II 244.

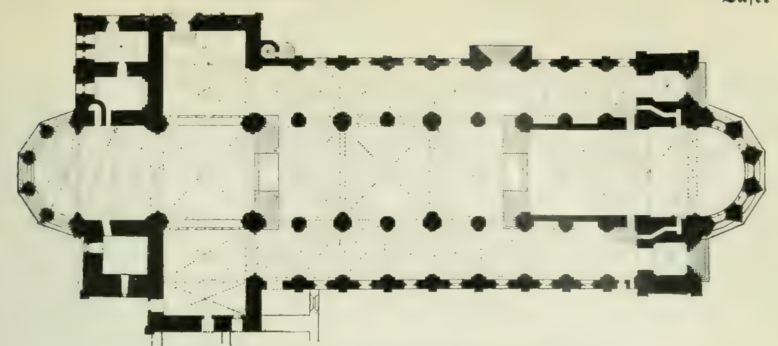


Bild 12. **Dom zu Bamberg.** Grundriß. S. 53.

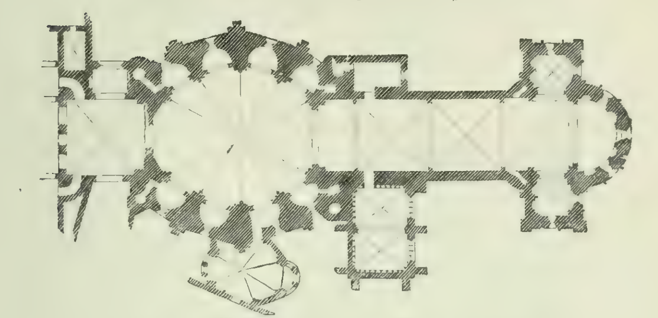


Bild 13. **St Gereon zu Köln.** Grundriß. S. 58.

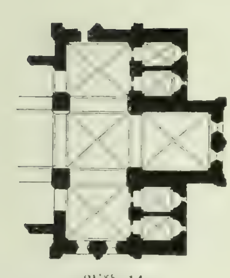


Bild 14.
Klosterkirche zu Loccum.
Grundriß des Chores. S. 61.

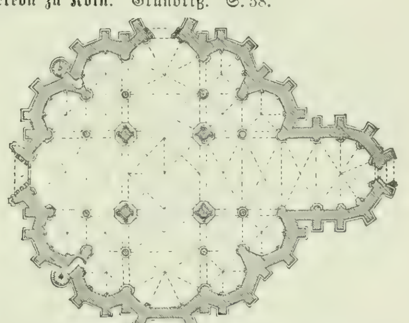


Bild 15. **Liebfrauenkirche zu Trier.** Grundriß. S. 65.

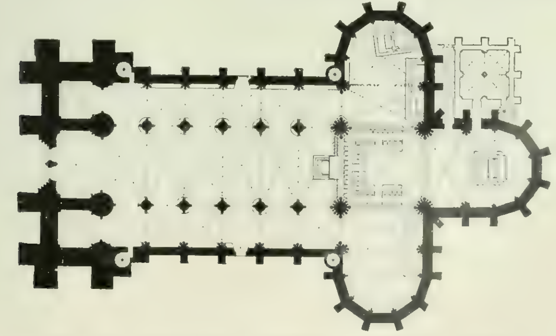


Bild 16. **Elisabethkirche zu Marburg.** Grundriß. S. 67 f.



Bild 17. **Marienkirche zu Gelnhausen.** (Phot. Meßbild-Anstalt, Berlin.) S. 64 f. u. 85.

Die Chorwände sind durchbrochen von schlanken spitzbogigen Fenstern und über ihnen von Rosetten, hinter denen sich außen eine leichte Säulengalerie hinzieht. An den Bündelpfeilern, die den Gewölbegurt zwischen Apsis und Chorquadrat tragen, sitzen einige Schaftringe, ebenso Teilungsringe an den Pfeilern der Langschiffsarkaden.

Die fünf Portale bekunden in der Richtung von Westen nach Osten eine erfreuliche Steigerung der baukünstlerischen Technik. Am rohesten ist die älteste, westliche Tür. Besser, aber noch einfach sind die beiden rein romanischen Türen an dem südlichen Seitenschiff. Bedeutend reicher ist die Tür des nördlichen Seitenschiffes, und in höchster architektonischer Vollendung strahlen die zwei schon erwähnten jüngsten Portale des Querhauses. Auffallend indes bleibt auch an ihnen der schroffe Gegensatz zwischen den vorzüglich gearbeiteten Kapitellen samt sonstigem ornamentalen Beiwerk und den starren, altertümlich anmutenden figürlichen Darstellungen.

Der ganze Bau war um 1232 in der Hauptsache vollendet. Später, vielleicht um die Mitte des Jahrhunderts, kam der Lettner hinzu, welcher mit drei Seiten des Achtecks vor dem Chorquadrat in den Vierungsraum hineinragt und mit ausgezeichnetem Laubwerk geziert ist [1].

Die Marienkirche zu Gelnhausen mit drei Sonnenuhren am südlichen Querschiff, welche vielleicht die ältesten erhaltenen sind [2], ist in der Partie, die aus dem 13. Jahrhundert stammt, eine meisterhafte Schöpfung und liefert auf deutschem Boden einen glänzenden Beleg für die einheitliche Verbindung zwischen dem romanischen und dem neuen, in Frankreich entstandenen Stile, der Gotik.

Sechstes Kapitel.

Gotische Kirchen.

Als der erste rein gotische Bau in Deutschland gilt die Liebfrauenkirche in Trier, die Pfarrkirche des Domes. Obwohl abhängig von der Kunst, die sich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und am Beginn des 13. jenseits des Rheins glanzvoll entfaltet hatte, ist sie doch eine originelle Schöpfung.

Die eine Hälfte ihres Grundrisses (Bild 15 auf Tafel 3) hat große Ähnlichkeit mit dem Chorgrundriß der Abteikirche des hl. Yved zu Braisne bei Soissons. Indes abgesehen von der selbständigen Behandlung der Vorlage [3], hat die deutsche Kirche den Gesamtcharakter der französischen vollständig

[1] Bickell, Gelnhausen 30 ff. Dehio a. a. O. I 110 ff.

[2] Abbildung bei Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer 318. Dazu Bickell a. a. O. 61.

[3] Die Verschiedenheiten erörtert Beissel, Die Kirche U. L. Frau zu Trier 245 f.

verlassen. Sie ist keine Basilika, sondern ein gotischer Zentralbau, der als geschlossener Kapellenkranz in so früher Zeit eine Seltenheit ersten Ranges darstellt und auch in Frankreich kein Vorbild hatte. Der Rundbau erklärt sich am ungezwungensten durch die nicht unbegründete Annahme, daß die Marienkirche, welche schon im 11. Jahrhundert neben dem Dom des hl. Petrus stand, als Taufkirche diente und deshalb zentral gebaut war. Sind ja schon in den ersten Zeiten des Christentums gerade die Baptisterien, desgleichen die Grabkirchen Rundbauten gewesen.

Der geniale Grundriß der Trierer Liebfrauenkirche läßt sich auf ein Kreuz zurückführen, dessen oberer Teil die gleiche Länge hat wie die Arme und dessen unterer Teil das Maß dieser drei Flügel nur durch den vorgeschobenen Chor ein wenig überschreitet. Alle vier Flügel enden polygonal. Polygonal sind auch die Kapellen, welche zu je zwei in den vier rechten Winkeln übereck und niedriger als das Hauptkreuz eingestellt sind. Die Kirche zählt mithin zwölf radiale Kapellen: vier größere und acht kleinere.

Dort, wo die Kreuzbalken sich schneiden, also über der Vierung, erhebt sich ein viereckiger Turm, der im Jahre 1631 leider durch einen Sturm so stark beschädigt wurde, daß man ihn verkürzen mußte. Er ruht auf vier Säulen, an denen ebensoviele Dienste emporsteigen (Bild 18 auf Tafel 4). Diese vier mittleren Stützen sowie die übrigen acht Säulen tragen sämtlich Schaftringe. Durch die Eingliederung der zwölf schlanken Säulen erhält der an sich höchst einfache Grundriß des Gotteshauses eine prächtige Ausgestaltung. Denn dadurch werden die beiden sich schneidenden Kreuzbalken zu dreischiffigen Anlagen. Der Außenbau zeigt wohl Strebepfeiler, aber, wie so häufig in Deutschland, keine Strebebögen. Die mit Bildwerk reich geschmückten Portale sind noch rundbogig.

Für die Kunstgeschichte würde es von großem Interesse sein, die Bauzeit dieser Kirche genau zu kennen. Den erwünschten Aufschluß scheint die Inschrift an einer der Säulen zu bieten. Danach wäre das Gotteshaus von 1227 bis 1243 fertiggestellt worden; und das ist die fast allgemeine Annahme.

Indes die Inschrift ist späteren Datums, und was die Hauptsache ist, sie läßt sich mit einem urkundlichen Zeugnis nicht in Einklang bringen. In der Trierer Stadtbibliothek befindet sich ein zu Andernach ausgestelltes Dokument des Kölner Erzbischofs Konrad von Hostaden, wo es heißt, daß die alte Marienkirche bei dem Trierer Dom infolge hohen Alters zusammengestürzt sei und daß man begonnen habe, sie zu erneuern. Der Papst habe allen denen, welche durch Almosen den Bau unterstützen würden, einen Ablaß verliehen. Diesem Beispiel folgte auch der Erzbischof. Wenn die Sammler mit den Reliquien der Marienkirche an einen Ort seiner Diözese kämen, solle man

die Glocken läuten, die Arbeit einstellen, das Meßopfer feiern, eine Predigt halten und darin um einen Geldbeitrag bitten [1].

Die Urkunde stammt aus dem Jahre 1243. Es ist mithin ausgeschlossen, daß die Kirche in diesem Jahre vollendet wurde, wie die Inschrift angibt. Es erscheint auch ausgeschlossen, daß, wie die nämliche Inschrift will, der Bau im Jahre 1227 begonnen hat. In diesem Falle würde 1243 der Erzbischof schwerlich gesagt haben, daß der Neubau ‚begonnen‘ habe. Jedenfalls verliert die nachträgliche Mitteilung an der Säule einen guten Teil ihres baugeschichtlichen Wertes gegenüber einer gleichzeitigen Urkunde, die ohne Gewalttätigkeit nicht anders gedeutet werden kann, als daß im Jahre 1243 der Neubau noch bedeutend im Rückstand gewesen ist.

Welches Interesse übrigens auch die Kunstgeschichte an der genaueren Datierung der Liebfrauenkirche zu Trier haben mag, für die allgemeine Kulturgeschichte ist die Frage von untergeordneter Bedeutung; zudem würde die Differenz der chronologischen Ansätze kaum mehr als ein Jahrzehnt betragen. Der Bau ist und bleibt eine bewunderungswürdige Leistung, auf die das deutsche Volk stolz sein darf.

Etwa um dieselbe Zeit, da man in Trier den herrlichen Zentralbau begann, wurde im hessischen Marburg [2] am 14. August 1235 der Grundstein zu einem andern gotischen Gotteshause gelegt. Es ist die Elisabethkirche, welche Landgraf Konrad von Thüringen über der irdischen Hülle seiner heiligen Schwägerin errichten ließ, deren Grabdenkmal im Nordflügel des Querhauses steht [3].

Auch dieser Bau folgt der neuen, in Frankreich aufgekommenen Stilrichtung. Aber auch er ist trotzdem originell und ganz deutsch.

Die einstens dem Deutschen Orden gehörige Wallfahrtskirche St Elisabeth in Marburg (Bild 16 auf Tafel 3 und Bild 19 auf Tafel 4) verbindet die Dreikonchenanlage mit einer Eigentümlichkeit deutscher Kirchen überhaupt, mit dem Hallenbau, dessen Schiffe sämtlich die gleiche Höhe haben. Die Ostpartie wird man sich am besten als einen noch nicht geschlossenen Rundbau [4] vorstellen; denn der vieleckige Chor wiederholt sich genau in den beiden Kreuzarmen. Anstatt des vierten Flügels aber tritt das Langhaus ein, dessen enge Seitenschiffe

[1] Beissel, Die Kirche U. L. Frau zu Trier 232.

[2] Vgl. Schäfer und Stiehl, Kirchenbauten 15 ff, Tafel 27—39.

[3] Vgl. vorliegenden Werkes Bd II, S. 223.

[4] Dehio, Über den Einfluß der französischen auf die deutsche Kunst im 13. Jahrhundert, in der Historischen Zeitschrift 1901, 393, ist zu der Annahme geneigt, daß die ganze Kirche ursprünglich als Rundbau geplant war. Ders., Handbuch I 189 f. Zur Baugeschichte der Elisabethkirche in Marburg vgl. auch Beissel, Die Glasgemälde der Kirche der hl. Elisabeth zu Marburg 263 ff.

und derbe Pfeiler allerdings den Eindruck weitester Geräumigkeit noch nicht aufkommen lassen, wie ihn spätere Hallenkirchen hervorrufen. Die Marburger Elisabethkirche hat, gleich der Liebfrauenkirche in Trier, Strebepfeiler und zwischen diesen in geringen Abständen zwei Reihen gleichgroßer Fenster, so daß das Mauerwerk schon bedeutend durchbrochen erscheint. Noch wagte man nicht, die beiden Fenster übereinander durch ein einziges von doppelter Länge zu ersetzen. Unter jeder Fensterreihe ist ein Umgang angelegt, der sich durch die Strebepfeiler hinzieht und die Instandhaltung des Gebäudes erleichtert.

Zuerst sind der Chor und das Querschiff entstanden. Langsam wuchs der Bau in der Richtung nach Westen, so daß die feierliche Weihe erst im Jahre 1283 stattfinden konnte. Kurz zuvor wird das Hauptportal[1] mit seiner schönen Laubfüllung im Bogenfelde vollendet worden sein. Die westlichen Joche und die Vollendung der Türme, über deren Unterbau das 13. Jahrhundert nicht hinausgekommen ist, gehören schon dem nächsten Jahrhundert an.

Im Innern wie am Außenbau üben die auch in den später zugefügten Partien streng eingehaltenen frühgotischen Formen durch ihre straffe Einheitlichkeit und schlichte Vornehmheit auf den empfänglichen Beschauer eine wohltuende Wirkung.

Mit der zentralen Liebfrauenkirche in Trier und mit dem Hallenbau St Elisabeth in Marburg, zwei ebenso gediegenen wie selbständigen Kunstschöpfungen, hat die Gotik auf deutschem Boden in würdigster Weise eingesetzt.

Wie beliebt sehr bald in Deutschland die luftige und lichte Hallenform wurde, beweist die Tatsache, daß sie noch während des 13. Jahrhunderts in einer Reihe von Kirchen nachgeahmt wurde. Von Pfarrkirchen, die dieses System befolgen, seien erwähnt die Lorenzkirche zu Ahrweiler und die Marienkirche zu Friedberg in Hessen. Erwähnenswert sind auch das Langhaus der Bartholomäuskirche zu Kolin und die quadratische Nikolaikapelle zu Ober-Marsberg[2] bei Paderborn. Zu Hameln in Hannover ist die romanische Basilika des hl. Nikolaus in einen frühgotischen Hallenbau umgewandelt worden, ebenso die Pfarrkirche in Bozen. Doch stammt die letztere, auf welche lombardische Einflüsse mitgewirkt haben, der Hauptsache nach aus dem 14. Jahrhundert[3].

---

[1] Abbildung bei Redslob, Das Kirchenportal, Tafel 37. In farbiger Ausführung bei Schäfer und Stiehl, Kirchenbauten, Tafel C—D. Dehio, Handbuch I 191.

[2] Vgl. Schäfer und Stiehl a. a. O. 29 ff und Tafel 55—59; Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen 233 ff.

[3] Al. Spornberger, Geschichte der Pfarrkirche in Bozen, Bozen 1894. Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße 183 ff. Atz, Kunstgeschichte von Tirol 182 f.



Bild 18. **Liebfrauenkirche zu Trier.** Inneres. S. 66.



Bild 19. **Elisabethkirche zu Marburg.** Inneres. (Phot. Meßbild-Anstalt, Berlin.) S. 67 f.

Im 14. Jahrhundert und in noch späterer Zeit sind zumeist auch die bedeutenderen Pfarrkirchen der norddeutschen Tiefebene entstanden, wo der fehlende Haustein zur Verwendung des Backsteins[1] drängte, dessen Eigenart die Formensprache der Gotik nicht unerheblich verändert hat. Noch zu Anfang der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wurde die Johanneskirche in Thorn gegründet. Namentlich verleihen den brandenburgischen Gotteshäusern die stolzen Giebelanlagen mit ihren zarten Mustern einen Reiz, der den Werksteinbauten gänzlich abgeht. Das erste Beispiel hierfür ist die 1298 geweihte Marienkirche in Neu-Brandenburg.

Neben den Hallenkirchen finden sich in Norddeutschland zahlreiche Vertreter jener Richtung, die das Mittelschiff überhöht und bewußt auf die französische Kunst zurückgreift. An der Spitze steht hier die Marienkirche in Lübeck (Bild 20 auf Tafel 5). Sie ist die mächtigste Schöpfung der deutschen Hansa, zugleich der architektonische Ausdruck der selbstbewußten Kraft mittelalterlichen Bürgersinns und das Vorbild für die monumentale Bautätigkeit in dem Ostseegebiet.

Verzicht auf dekorative Formen, Betonung der Konstruktion und massive Großartigkeit verbunden mit einer gewissen Nüchternheit sind die Hauptmerkmale der Bauten, für welche die Marienkirche zu Lübeck tonangebend wurde. Sie ist eine querschifflose Basilika von bedeutenden Abmessungen. Ihre Länge beträgt 102 m, ihre ganze Breite 32,5 m. Die etwa 20 m hohen Seitenschiffe werden vom Hauptschiff fast um das Doppelte überragt. Der Chor mit Umgang schließt in fünf Seiten des Achtecks. Das Mittelschiff wird durch offene Strebebögen gestützt, die über die Seitenschiffe gespannt sind.

Der Hauptbau ist während der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts fertiggestellt worden. Anfangs scheint nur ein Turm geplant gewesen zu sein. Das jetzige hochragende Turmpaar wurde zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Angriff genommen[2].

Nicht aus Backsteinen, sondern aus Granitquadern war die ursprünglich frühgotische Pfarrkirche zu St Nikolaus der um 1230 gegründeten Altstadt Berlin. Von diesem Bau hat sich der untere Teil der beiden Westtürme erhalten[3].

Dieselbe Mannigfaltigkeit wie die gotischen Pfarrkirchen zeigten die gotischen Stifts- und Klosterkirchen.

---

[1] Vgl. den anregenden Vortrag von Max Hasak, Der Ziegelbau, ein Jungbrunnen künstlerischer Eigenart, abgedruckt in der Wochenschrift des Architekten-Vereins zu Berlin 1908, Nr 4.

[2] Dehio a. a. O. II 264 ff.

[3] Ebd. 22. Andere frühgotische Stadtkirchen s. bei Beissel, Die Einführung der gotischen Baukunst in Deutschland 395.

Einfach waren im allgemeinen, besonders anfangs, die Gotteshäuser der großen Bettelorden. Doch haben sowohl Dominikaner wie Franziskaner viel beigetragen zur Verbreitung der neuen Kunst[1].

Größere Beachtung verdienen die gotischen Kirchen jener Mönche, die man die Missionäre der Gotik genannt hat. Es sind die Cistercienser. Ihnen vor allen kommt das Verdienst zu, diesem Baustile die Wege gebahnt zu haben in die Kulturländer Europas[2]. Es erscheint dabei sehr natürlich, daß ihre Tochtergründungen dieselben Unterschiede aufweisen wie die gotischen Mutterkirchen in Burgund und in Nordfrankreich.

Die Cistercienserkirche zu Marienstatt im Nassauischen, begonnen 1243[3], zeigt die nordfranzösische Art. Der Chor mit Umgang und Triforium ist aus sieben Seiten des Zwölfecks gebildet; seine sieben runden Kapellen treten aus der Mauer heraus. Der Bau ist zwar ohne höheres künstlerisches Verständnis durchgeführt, aber insofern bemerkenswert, weil er in Deutschland das erste Beispiel eines vollständigen Strebesystems um die ganze Kirche ist.

Desgleichen ist polygonal der Chor an der vorzüglichsten Backsteinkirche in der Mark Brandenburg, an der Klosterkirche zu Chorin. Vermutlich wurde der Bau bald nach 1273 angefangen; die Weihe hat 1334 stattgefunden. Von hervorragender Schönheit sind an dieser dreischiffigen, kreuzförmigen Basilika die beiden Giebel des Querhauses, ganz besonders aber die Westfront (Bild 21 auf Tafel 5), an welcher drei wiederum dreifach gegliederte Prachtgiebel die dahinter liegenden Schiffsdächer überragen. Nur der geläutertste Kunstsinn vermochte ein so edles Gebilde zu schaffen, für das einzig der Backstein das mögliche Material bot[4].

Auch die Klosterkirche zu Altenberg[5] verleugnet die Tradition des Ordens und folgt dem System des nahen Kölner Domes. Der Marienkirche in Lübeck verwandt ist die Cistercienserkirche in Doberan bei Rostock, begonnen am Ende des 13. Jahrhunderts[6].

---

[1] Vgl. Felix Scheerer, Kirchen und Klöster der Franziskaner und Dominikaner in Thüringen, Jena 1910.

[2] Wertvolle Aufschlüsse über die irischen Kirchenbauten der Cistercienser gibt Alfons Bellesheim, Geschichte der katholischen Kirche in Irland I, Mainz 1890, 655 ff.

[3] Nach andern schon 1227.

[4] Vgl. Adler, Backstein-Bauwerke II 32; Abbildungen auf Blatt 67 ff; Schäfer und Stiehl, Kirchenbauten 23 ff und Tafel 46—51.

[5] Vgl. Ludwig Arntz, Über die Baugeschichte der einstigen Abtei Altenberg im Rheinland, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1908, 293 ff.

[6] Dohme, Die Kirchen des Cistercienserordens in Deutschland 121 ff 129 ff 147 ff. Dehio, Handbuch II 78 f 106 f.

Dagegen findet oder fand sich der den Cisterciensern eigentümliche gerade Chorschluß an der Kirche zu Eldena bei Greifswald, jetzt Ruine[1], an den Kirchen zu Oliva bei Danzig[2], zu Maulbronn mit geistreich konstruierter frühgotischer Vorhalle, genannt Paradies[3], und zu Bebenhausen, beide in Württemberg. Dasselbe System weist auf der prächtige Hallenchor zu Heiligenkreuz in Niederösterreich aus dem Ende des 13. Jahrhunderts[4].

Als das schönste Denkmal der Frühgotik in Schlesien gilt die bald nach der 1267 erfolgten Kanonisation der hl. Hedwig[5] erbaute Hedwigskapelle in Trebnitz. Sie steht neben dem Chor der von der Heiligen selbst und ihrem Gemahl Herzog Heinrich I. im Jahre 1203 gestifteten, jetzt völlig barockisierten, einstigen Cistercienserkirche[6].

Wenn die Cistercienser in der umfassendsten Weise für die Verbreitung der Gotik eintraten, so beteiligte sich an deren Pflege auch der Orden, aus dem die Cistercienser hervorgegangen waren. Die Benediktiner, die verdienstvollen Förderer der romanischen Kunst, hatten nach dem Vorbild von St Elisabeth in Marburg eine frühgotische Hallenkirche zu Nienburg a. d. S. Ein Hallenbau ist sodann ihre jetzt profanierte Ägidienkirche in Braunschweig[7]. Einschiffig ist die gleichfalls ihrer einstigen Bestimmung entzogene Kirche der Prämonstratenserinnen zu Altenberg a. d. Lahn. Sie wurde gegründet von der sel. Gertrud[8], Tochter der hl. Elisabeth. Es ist daher begreiflich, daß auch dieser Bau den Einfluß der berühmten Wallfahrtskirche in Marburg verrät. Die edelste Dominikanerkirche in Deutschland ist wohl die frühgotische des hl. Blasius in Regensburg (Bild 22 auf Tafel 5).

Ist bei vielen der erwähnten Kirchen auf Grund ihrer Anlage allein der mittelbare oder unmittelbare Zusammenhang mit Frankreich klar erwiesen oder

---

[1] Theodor Pyl, Geschichte des Cistercienserklosters Eldena im Zusammenhang mit der Stadt und Universität Greifswald, 2 Tle, Greifswald 1880—1882.

[2] Hermann Joseph Sleumer, Die ursprüngliche Gestalt der Cistercienser-Abteikirche Oliva, im ersten Beiheft der Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Heidelberg 1909.

[3] Schmidt, Maulbronn 45 ff. Dehio a. a. O. III 50 ff 272 ff. Vgl. A. Mettler, Zur Klosteranlage der Cistercienser und zur Baugeschichte Maulbronns, Stuttgart 1909.

[4] Über die österreichische Gruppe der Hallenkirchen s. Dohme a. a. O. 136 ff. Vgl. Joseph Neuwirth, Cistercienserkunst in Österreich während des Mittelalters (Rektoratsrede), Wien 1903.

[5] Vgl. vorliegenden Werkes Bd II, S. 232.

[6] Lutsch, Bilderwerk, Tafel 4 ff.

[7] Um die Mitte des 13. Jahrhunderts erfolgte der frühgotische Erneuerungsbau des schönen Kreuzgangs im Benediktinerstift St Michael zu Hildesheim. Darüber Otto Gerland in der Zeitschrift für bildende Kunst 1898, 84 ff.

[8] Vgl. oben Bd II, S. 213.

doch wahrscheinlich, so erhält diese Tatsache vereinzelt dadurch eine erwünschte Bekräftigung, daß die französische Schulung des Architekten ausdrücklich bezeugt wird. Das ist der Fall bei der Kirche des Augustiner-Chorherrenstifts zu Wimpfen im Tal in Württemberg. Der Chronist Burkard von Schwäbisch-Hall[1] († 1300) erzählt, daß sein Konfrater, Richard von Dietenstein, der in den Jahren 1262—1278 Stiftsdechant war, eine gründliche Säuberung des Klerus veranlaßt habe. Bischöfliche Visitatoren hätten den sittlichen Zustand der Geistlichkeit genau untersucht. Darauf erfolgte ein Dekret, daß solche, die mit Konkubinen lebten, diese zu entlassen hätten. Indes nicht alle fügten sich. Richard wußte es nun durchzusetzen, daß einige Renitente ihrer Präbenden beraubt und daß diese freigewordenen Pfründen der Kirchenkasse seines Stifts überwiesen wurden.

Auf diese Weise sah sich Richard in stand gesetzt, über hinreichende Geldmittel zu verfügen. Sofort riß er die baufällige Zentralanlage der alten Kirche, deren Grundmauern im Jahre 1897 entdeckt wurden[2], nieder, berief einen tüchtigen Meister, der eben aus Paris gekommen war, und beauftragte ihn, die neu zu errichtende Basilika nach französischer Art[3] aus Hausteinen zu bauen. Die Grundsteinlegung fand 1269 statt[4].

Der Architekt hat, wie Burkard berichtet, mit vieler Mühe und mit sehr bedeutenden Kosten seine Aufgabe zur größten Zufriedenheit gelöst, so daß die von allen Seiten herbeiströmenden Volksscharen die herrliche Schöpfung anstaunten, den Künstler priesen und den Namen des Bauherrn weithin bekannt machten.

Was noch bei Lebzeiten Richards fertiggestellt wurde, läßt sich nicht ermitteln. Die prächtigsten Teile zum mindesten, der Chor und das Querschiff mit seiner schönen Südfront (Bild 55 auf Tafel 16), werden in diese Bauperiode fallen. Jedenfalls begann man im Osten. Da nun, vielleicht infolge nachträglicher Abänderung des Plans, die frühere Kirche in den Neubau einbezogen werden sollte, so entstand eine auffallende Knickung der Hauptachse. Als weitere Folge ergab sich, daß die südliche Seitenschiffmauer um drei Meter kürzer wurde als die nördliche.

Man hat derartige Unregelmäßigkeiten im Grundriß mittelalterlicher Kirchen dadurch zu erklären gesucht, daß die Baumeister dem beliebten Symbolismus ihrer Zeit Rechnung getragen und mit der Brechung der Längs-

---

[1] Oben Bd III, S. 336 f. Zeller, Die Stiftskirche St Peter zu Wimpfen i. Tal 6 ff. Rudolf Kautzsch, Die Kunstdenkmäler in Wimpfen a. Neckar, Wimpfen 1907, 89 ff.

[2] Von diesem Zentralbau handelt Dehio, Zwei romanische Zentralbauten, in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur I, Heidelberg 1907/08, 45 f.

[3] Opere Francigeno. [4] Feigel, Die Stiftskirche zu Wimpfen 8.

Bild 21. **Klosterkirche zu Thorn. Westansicht.** (Phot. Meßbild-Anstalt, Berlin.) S. 70.

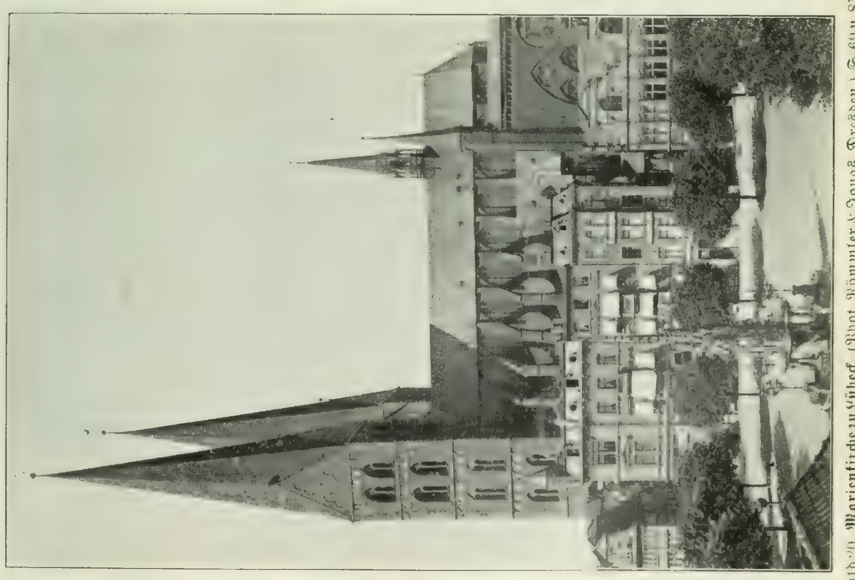


Bild 20. **Marienkirche zu Lübeck.** (Phot. Römmler & Jonas, Dresden.) S. 69 u. 85.



Bild 22. **Dominikanerkirche zu Regensburg.** Inneres. S. 18 u. 71.

achse die Neigung des Hauptes Christi am Kreuze nachgebildet hätten. Indes nicht für einen einzigen Fall läßt sich eine solche den Bau bestimmende Symbolik nachweisen. Alles spricht dafür, daß ursprünglich rein technische Rücksichten maßgebend waren und daß die sinnbildliche Deutung erst später in den fertigen Bau hineingetragen wurde[1].

Dreischiffige Hallenbauten sind die Stiftskirchen zu Wetzlar[2], zu Lippstadt und die 1288 gegründete Kreuzkirche zu Breslau[3] mit einer Krypta, die sich unter dem ganzen Bau hinzieht. Aus dem 13. Jahrhundert stammt indes nur der 1295 von Bischof Johannes IV. geweihte, aus fünf Seiten des Achtecks geschlossene Chor[4]. Einschiffig ist die Stiftskirche zu Kyllburg bei Trier. Zu den schönsten gotischen Bauten gehört die basilikale Katharinenkirche in Oppenheim, zwischen Mainz und Worms, deren Hauptteile noch der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören. Besonders die Architektur und das Maßwerk an den Langseiten sind von entzückender Pracht.

In Xanten sah das 13. Jahrhundert die Vollendung der alten romanischen Stiftskirche St Viktor und einige Dezennien später den Beginn des Umbaues derselben Kirche zu einer gotischen. Der erste dreischiffige Bau nahm seinen Anfang, wie gewöhnlich, im Osten, sein romanischer Chor ist in den Jahren 1109—1128, das flach gedeckte Schiff in der Zeit von 1128 bis 1165 und der Westbau, der teilweise noch erhalten ist, von etwa 1185 bis 1213 entstanden[5].

Es war ein durchaus würdiges Gotteshaus. Aber es entsprach doch für die Dauer nicht dem neuen Geschmack, der sich an den gotischen Kathedralen Frankreichs gebildet hatte und in dem Kölner Dom auch auf deutscher Erde ein monumentales Denkmal schaffen sollte; der Gründer dieser mächtigen rheinischen Kathedrale, Erzbischof Konrad von Hostaden, starb 13 Jahre nach Beginn des Riesenwerkes. Der Besitz des Heimgegangenen fiel seinem Bruder Friedrich zu, der dadurch ein reicher Mann wurde. Friedrich war Propst und Archidiakon von Xanten.

Schon im Jahre 1263 ließen Propst und Kapitel den Neubau der Stiftskirche in Angriff nehmen. Man begann mit dem östlichen Chore. Als

---

[1] Vgl. Sauer, Symbolik 293; Dehio, Handbuch III 561 ff; Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture II 59, hält obige symbolische Deutung für eine explication ingénieuse, sinon complètement satisfaisante.

[2] Schäfer und Stiehl, Kirchenbauten 3 ff und Tafel 1—2.

[3] Abbildung bei Lutsch, Bilderwerk, Tafel 25.

[4] Hans Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien I, Breslau 1886, 26. Vgl. Dehio a. a. O. II 61 f; ‚Breslauer Zeitung' vom 17. April 1908, 1. Beilage.

[5] Abbildung bei Beissel, Xanten I 54.

Vorbild galt aber nicht, wie es wohl nahe gelegen wäre, der Kölner Chor, sondern die Prämonstratenser-Abteikirche des hl. Yved zu Braisne bei Soissons. Daß die Finanzen schon sehr bald zu wünschen ließen, beweist eine Maßregel, die das Kapitel um das Jahr 1270 traf. Es erneuerte durch eine Urkunde die alte Gewohnheit, derzufolge die Baukasse ermächtigt ward, die Einkünfte erledigter Pfründen für die Zeit von zwei Jahren zu beziehen. Eine weitere Unterstützung folgte durch eine Summe Geldes, die der Kanonikus Arnold von Wachtendunk der Kirche vermacht hat. Dies bezeugt das Kapitel in einer Urkunde des Jahres 1276, aus der sich klar ergibt, daß damals der alte romanische Chor noch stand, und daß der gotische Neubau, ebenso wie beim Kölner Dome, um den alten Chor aufgeführt wurde.

Auch die nächste Zeit brachte der Kirchenfabrik erwünschte Zuschüsse, und zwar durch die Praxis der Ablaßbriefe. Der Kölner Erzbischof Siegfried von Westerburg gewährte allen denen, die zum Bau der Viktorskirche in Xanten beisteuern würden, einen Ablaß von 40 Tagen. Dasselbe taten 1288 drei andere Erzbischöfe und neun Bischöfe.

Im Jahre 1311 erfolgte die Weihe des Ostbaues. Denn das Chorpolygon und die beiden Joche vor ihm samt zwei Jochen der Seitenschiffe, deren der neue Bau vier aufweist, waren fertiggestellt. Die ganze östliche Hälfte der gotischen Anlage wurde erst 1437, die westliche 1519 beendet [1].

Im Westen Erfurts liegen auf einer Anhöhe zwei Stiftskirchen, deren gotisches Gruppenbild heute von großartiger ästhetischer Wirkung ist. Es sind der sog. Dom (Bild 24 auf Tafel 6) und die fünfschiffige Severikirche, beide in Hallenform. Im 13. Jahrhundert war das Bild ein anderes. Denn die zum Augustiner-Chorherrenstift gehörige Severikirche entstand erst gegen Ende des Jahrhunderts als Neubau. Der südlich gelegene Dom oder St Marien, ursprünglich romanisch, hatte allerdings schon seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zwei Türme, im Norden und im Süden des Chors. Aber noch waren sie damals nicht verbunden und es fehlte zwischen ihnen die elegante dritte Spitze. Um 1250 wurde das Langschiff zum erstenmal gotisch erneuert, was auch eine Erhöhung der Türme nötig machte [2].

Majestätischer als alle bisher genannten Gotteshäuser sind die gotischen Kathedralen, in denen sich die alten Baumeister die beredtesten Denkmäler ihrer hochsinnigen Kunst und ihres kühnen Wagemuts gesetzt haben.

---

[1] Beissel, Xanten I 56 ff.

[2] Alfred Kirchhoff, Erfurt im 13. Jahrhundert, Berlin 1870, 94 f. Dehio, Handbuch I 81 ff.



Bild 23. **Dom zu Magdeburg.** (Phot. Meßbild-Anstalt, Berlin.) S. 75.



Bild 24. Dom zu Erfurt. S. 74 u. 85.

An erster Stelle ist zu nennen der Dom zu Magdeburg (Bild 23 auf Tafel 6), welcher für die Geschichte der Gotik in Deutschland bedeutungsvoll geworden ist. Denn hier treten die Versuche, dem neuen Stile diesseits des Rheins Eingang zu verschaffen, schon sehr früh auf.

Der alte Magdeburger Dom, das Werk Ottos d. Gr., war eine flach gedeckte Basilika, die im Jahre 1207 niederbrannte[1]. Nicht lange danach begann Erzbischof Albrecht II. einen Neubau, dessen Eigenart ohne Zweifel einerseits durch die Anlage des früheren Domes, anderseits durch die Erfahrungen bedingt erscheint, welche Albrecht während seiner Studien in Paris gemacht hatte. Auf den Einfluß des Erzbischofs wird es zurückzuführen sein, daß der Chor die Gestalt vieler französischer Kathedralen nachahmt und mit Umgang sowie mit fünf Kapellen ausgestattet ist. Im übrigen weist der ganze Bau charakteristische Elemente einer romanischen Anlage auf. Denn dem Plane liegt das Quadrat zu Grunde. Ein Quadrat schließt sich unmittelbar an die Apsis an; dann folgt die Vierung mit zwei gleichen Quadraten als Kreuzflügel, und fünf ebenso große Quadrate bilden das überhöhte Mittelschiff. Auffallend breit sind die Seitenschiffe, welche sich im Chorumgang fortsetzen.

Seinen Anfang nahm der Bau mit dem Chor, dessen unterer Umgang noch romanisch ist. Dagegen ist der obere Chorumgang, der sog. Bischofsgang, mit Strebepfeilern, aber ohne Strebebögen, schon gotisch, und zwar in den Formen des burgundischen Cistercienserstils, wie er sich auch in der Vorhalle, dem Priesterrefektorium und einem Teile des Kreuzgangs in Maulbronn[2], in Walkenried und in der Michaelskapelle des Stifts Ebrach[3] findet. An den gleichgestalteten Kragsteinen aller dieser Bauten sind je zwei, mit den konvexen Seiten sich zugekehrte Mondsicheln, vielleicht als Meisterzeichen, eingemeißelt.

Bei dem Tode des Bauherrn im Jahre 1232[4] wird in Magdeburg der Chor fertiggestellt gewesen sein. Danach schweigen die Quellen bis 1274 über die Fortsetzung des Unternehmens. Die Weihe des Hauptbaues erfolgte erst 1363. An den Türmen wurde noch bis 1520 weiter gearbeitet[5].

---

[1] Franz Jakob Schmitt, Kaiser Ottos d. Gr. erzbischöfliche Metropolitankirche St Mauritius und Katharina in Magdeburg, in ‚Die christliche Kunst' V, München 1908/09, 257 ff.

[2] Vgl. oben S. 71 und Schmidt, Maulbronn 58 ff 76 ff. Stiehl, Wohnbau 31, Fig. 14. S. 48 ff.

[3] Vgl. Jäger, Ebrach 48 ff.

[4] Nicht 1234, wie man oft liest.

[5] Namentlich die älteste Baugeschichte des Magdeburger Domes ist noch sehr strittig. Vgl. Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst I 496; Hasak, Zur Geschichte des Magdeburger Dombaues, in der Zeitschrift für Bauwesen XLVI (1896) 337 ff. Teilweise anders Ders., Kirchenbau I 80 f 106 ff. Woermann, Geschichte der Kunst II 213 340. Hamann und Rosenfeld, Der Magdeburger Dom 71 ff.

Wie lebhaft das Interesse für die Gotik in Deutschland geworden war, beweist die Tatsache, daß in Köln, das sich der vorzüglichsten romanischen Bauten rühmen durfte[1] und wo die neue Kunst sich nur an St Gereon versucht hatte, nicht lange danach das großartigste und reinste Werk des gotischen Stils in Angriff genommen wurde, der Dom St Peter (Bild 25 auf Tafel 7). Nicht in Frankreich, sondern in Deutschland ist dieses vielbewunderte Gotteshaus entstanden, langsam, ja sehr langsam, bis es schließlich erst vor einigen Jahrzehnten der Vollendung zugeführt wurde. Indes trotz dieser großen Zeitspanne, die zwischen seinem Beginn und seiner Fertigstellung liegt, ist doch der Stil, in dem es begonnen ward, beibehalten worden, und die Reihe der Jahrhunderte hat die erste Idee seiner Anlage nur voller ausgestaltet.

Der alte Dom in Köln, eine kreuzförmige Basilika mit zwei Chören, zwei Krypten und zwei Türmen an jedem Chor, stammte noch aus dem 9. Jahrhundert. An eine Erneuerung hatte nach dem Bericht des Cäsarius von Heisterbach schon Erzbischof Engelbert I. (1216—1225) gedacht. Er suchte dafür auch sein Kapitel zu gewinnen und versprach, 500 Mark zum Beginn und jährlich die gleiche Summe bis zur Vollendung beizusteuern[2]. Zur Ausführung kam der Gedanke damals nicht. Denn Engelbert erlag als ein Opfer seines oberhirtlichen Pflichteifers am 7. November 1225 der Rache seines Neffen, des Grafen Friedrich von Isenburg[3].

Erst unter dem Erzbischof Konrad von Hostaden (1238—1261) wurde der Plan nachweislich wieder aufgenommen. Die Annalen von St Pantaleon[4] erzählen zum Jahre 1248, daß das Kölner Domkapitel mit Zustimmung des Erzbischofs und der Prioren sich darüber geeinigt hatte, die alte Domkirche vollständig abzubrechen und einen besseren Bau an ihre Stelle zu setzen[5]. Diesen Beschluß erwähnt auch eine in das Kalendarium der Domkustodie eingetragene Urkunde[6] vom 13. April 1248. Darin heißt es, daß mehrere Kanoniker des erwähnten Kapitels den Domschatzmeister Philipp angegangen hätten, die Opfergaben, welche während der folgenden sechs Jahre auf dem Altar des

---

[1] Über einen ähnlichen Bau in Schottland vgl. Alfons Bellesheims ausgezeichnete Geschichte der katholischen Kirche in Schottland I, Mainz 1883, 476.

[2] Böhmer, Fontes rerum Germanicarum II, Stuttgart 1845, 304. Eine aus dem 11. Jahrhundert stammende Abbildung des alten Kölner Domes s. in der Zeitschrift für christliche Kunst 1905, 333 f.

[3] Über Engelbert den Heiligen vgl. vorliegenden Werkes Bd II, S. 30 ff.

[4] Über die von Ennen (Der Dom zu Köln 31 ff) geleugnete Gleichzeitigkeit des Berichts vgl. Cardauns, Die Anfänge des Kölner Domes 257 ff.

[5] Ennen, Quellen II 280.

[6] Ebd. 257. Über das Datum s. Cardauns a. a. O. 260[1].



Bild 25. **Dom zu Köln.** Südostansicht. (Phot. Schönscheidt, Köln.)
S. 10 u. 76 ff.



Bild 26. **Dom zu Köln.** Blick in den Chor. (Phot. Meßbild-Anstalt, Berlin.) S. 78.

hl. Petrus niedergelegt würden und mit denen er für die Beleuchtung des Domes, für den guten Zustand der Glocken und anderer Kirchengeräte zu sorgen hatte, der Dombaukasse zu überlassen und sich jährlich mit 30 Mark zu begnügen, worauf der Schatzmeister, wiewohl mit schwerem Herzen, auch einging. Desgleichen sollte der Kustos von den Almosen, die bei den Reliquien der goldenen Kapelle gespendet würden, nur 3 Mark behalten und alles übrige ebenfalls an den geplanten Neubau abliefern [1].

Bald darauf ging man ans Werk. Nach den St Pantaleons-Annalen begannen die Bauleute am Ostchor die Zerstörungsarbeit. Um sie zu beschleunigen, bedienten sie sich unvorsichtigerweise des Feuers, das durch die Gewalt des Windes eine unerwartete Ausdehnung annahm und, wie der Annalist sagt, die Kirche verzehrte, so daß nur die Mauern stehen blieben. Auch die beiden goldenen Kronleuchter, welche im Innern hingen, wurden zerstört. Als eine besondere Fügung der göttlichen Vorsehung aber preist es dieselbe Quelle, daß wenigstens der Schrein der heiligen drei Könige, den man, bevor das Feuer angelegt wurde, von seiner Stelle ‚in der Mitte der Kirche' an den Ausgang getragen hatte, ohne irgendwelche Verletzung blieb. Der Brand fiel auf den 30. April 1248. Am 15. August legte Erzbischof Konrad von Hostaden den Grundstein zum neuen Bau.

Aus diesem Bericht und aus der Kapitelsurkunde vom 13. April ergibt sich klar, daß die Absicht des Neubaus nicht durch den Brand veranlaßt worden ist, sondern schon vorher bestanden hat, ferner, daß es sich nicht etwa nur um die Erneuerung eines Teils der Domkirche, sondern um die Niederlegung der ganzen und um die Errichtung einer neuen Kathedrale handelte.

Voreilig aber wäre der Schluß, daß *sogleich* der ganze alte Dom eingerissen werden sollte. Es ist das schon an sich unwahrscheinlich. Denn wo hätte man den regelmäßigen Gottesdienst abgehalten, wenn von der alten Kirche nichts mehr übrig blieb und die neue noch nicht stand? Diese Erwägung findet ihre Bestätigung durch die genannten Jahrbücher, denen zufolge vorerst nichts weiter als die Wegräumung der Ostpartie beabsichtigt war. Das Umsichgreifen des Feuers und die schwere Schädigung des ganzen Gotteshauses wäre sonst den Bauleuten keineswegs unerwünscht gewesen, sondern hätte ihren Absichten ganz und gar entsprochen.

Zunächst also sollte nur der Chor durch einen andern ersetzt werden. Das alte Langschiff wurde repariert und blieb noch bis in das 15. Jahrhundert bestehen.

---

[1] Mehr über die Aufbringung der Geldmittel für den Kölner Dombau oben S. 46 ff.

Hat sich deshalb auch Meister Gerard[1], der erste Architekt des Domes und vermutlich der Schöpfer des Grundrisses (Bild 9 auf Tafel 1), in seiner Zeichnung auf den Chor beschränkt? Ließ er es mit dem Grundriß des Chors bewenden, da vorderhand nur dieser gebaut werden sollte?

Die Frage ist wiederholt bejahend beantwortet worden. Indes eine derartige Auffassung scheint hart und wenig glaubhaft. Wenn das Domkapitel den ganzen Dom neu bauen wollte, so war es das natürlichste, daß es sich von seinem Baumeister nicht bloß einen Plan des Chors, sondern der ganzen Kirche vorlegen ließ[2]. Zudem bekundet der Grundriß des Domes eine so straffe Einheit, eine so unerbittliche Konsequenz, daß auch aus dieser Rücksicht sein Entstehen durch einen Künstler nahe gelegt wird.

Der neue Kölner Dom, welcher um den alten herumgebaut wurde, ist eine fünfschiffige Basilika mit Triforium. Das Langhaus wird fast in der Mitte von einem dreischiffigen Querhaus durchkreuzt. Der Frühgotik gehört zum mindesten der größte Teil des aus dem Zwölfeck gebildeten siebenseitigen Chors mit sieben Kapellen an (Bild 25 und 26 auf Tafel 7)[3]. Sein Gewölbe wird durch Strebepfeiler gestützt, von denen aus je zwei übereinander liegende Strebebögen nach den Ecken des Chors gespannt sind. Es ist sicher, daß der Kölner Domchor, an dem nach Gerard Meister Arnold und dessen Sohn Johann gearbeitet haben, den Chor von Amiens mit einigen bessernden Abänderungen nachahmt. Im Jahre 1322 ist er geweiht worden. Die Ausführung der übrigen Partien gehört der Hochgotik an. Die Vollendung der Kathedrale aber fällt erst in das Jahr 1880[4].

---

[1] Gerhardus lapicida de Rile ist allerdings auch ein gleichzeitiger Baumeister gewesen. Aber es läßt sich nicht erweisen, daß er mit dem Kölner Dombaumeister identisch ist.

[2] Bei Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst II 290, heißt es: ‚Zu Gerhards Lebzeiten stand der Abbruch des alten Langhauses in weiter Ferne; Eventualpläne ins Ungewisse zu entwerfen, lag nicht in der Gewohnheit mittelalterlichen Baubetriebes.‘ Der letzte Satz ist richtig; aber er findet auf den vorliegenden Fall keine Anwendung. Denn als das Domkapitel den Neubau beschloß, plante es sicher auch einen unter Berücksichtigung der gegebenen Verhältnisse möglichst raschen Aufbau des Langhauses. Daß es dann tatsächlich noch geraume Zeit stehen blieb, kommt hier nicht in Betracht. Vgl. Erwin Hensler, Die Auffindung des mittelalterlichen Bauplanes zum Kölner Dom, in der ‚Kölnischen Volkszeitung‘ Nr 1022 vom 29. November 1908; dazu Nr 1053 vom 8. Dezember 1908.

[3] Nach Hasak, Der alte Kölner Dom, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1906, 61 f, ‚scheint der Erweis möglich, daß der ganze Dom bis zu den Türmen noch im 13. Jahrhundert in seinen Umfassungen hochgeführt worden ist, ähnlich etwa wie dies zu Magdeburg seit 1208 geschehen war‘.

[4] Außer den genannten Schriften vgl. Beissel, Der Dom von Köln, in den Stimmen aus Maria-Laach 1880, II, 65 ff; Cardauns, Konrad von Hostaden

Der Kritik wird man es nicht verwehren können, an dem Riesenbau von 135,6 m äußerer Länge, 61 m Breite, 61,5 m Dachhöhe und 6166 qm Flächeninhalt allerlei auszustellen[1]. Die Betonung des Vertikalismus wird manchem übertrieben erscheinen, die Fülle des hochgotischen Zierwerks wird in andern den Eindruck der Überladung und der Unruhe hervorrufen.

In vielen Fällen haben die Bemängelungen ihren Grund in den gigantischen Verhältnissen, welche den Bau beherrschen. Öftere Besuche gewöhnen das Auge an die ungeheuren Weiten und an den Reichtum der Formen. Der Betende wird sich klein fühlen, aber er wird in dieser himmelanstrebenden, kolossalsten und stilreinsten Schöpfung der Gotik auch tief durchdrungen sein von dem Gefühl der Unendlichkeit dessen, der darin wohnt[2].

Einen größeren Anteil als am Kölner Dom hat das 13. Jahrhundert an dem Münster in Straßburg. Es ist die Frage gestellt worden, welcher Bau den Vorzug verdient. Vom Standpunkt der deutschen Kulturgeschichte erscheint die Antwort, wie immer sie lauten mag, nahezu belanglos. Denn beide Kathedralen gehören zu den vorzüglichsten architektonischen Leistungen, und beide nennt das deutsche Volk sein eigen.

Von der Kirche, die Bischof Werner I. im Jahre 1015 begann, ist kaum mehr als ein Teil der Krypta übrig. Denn das Gotteshaus ist mehrmals durch Feuer verwüstet worden. Solche Brände werden aus den Jahren 1130, 1140, 1142, 1150 und 1176 gemeldet[3]. Danach wurde ein Neubau eingeleitet, der zunächst mit romanischen Formen einsetzte. Die ältesten Teile sind die östlichen. Sie erinnern am meisten an die frühere Kirche. Unmittelbar an das breite Querschiff stößt eine verhältnismäßig kleine, innen halbrunde Apsis, die von außen geradlinig abgeschlossen ist, da sie rechts und

---

145 ff; Otte, Kunst-Archäologie II 290 ff; Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, 1, 192 ff; Kuhn, Kunstgeschichte I 486 ff; Dehio und v. Bezold a. a. O. 274 ff 289 ff 312 ff.

[1] Vgl. ‚Der Kölner Dom und seine Kritiker‘, in dem Feuilleton der ‚Kölnischen Volkszeitung‘ Nr 380 vom 30. April 1908. Hier der Auszug eines Vortrages, den Dombaumeister Hertel über die Dome zu Straßburg, Freiburg i. Br. und Köln gehalten und in dem er sich mit den Kritikern des Kölner Domes auseinandergesetzt hat. Den übertriebenen Nachrichten über die baulichen Schäden am Kölner Dom stellt Hertel das Ergebnis seiner Untersuchungen gegenüber: ‚Der Kern des Bauwerkes darf als in allen Teilen durchaus gesund und fest bezeichnet werden.‘ Mehr darüber in ‚Die baulichen Schäden am Kölner Dom‘, im Feuilleton der ‚Kölnischen Volkszeitung‘ Nr 745 vom 29. August 1908, Nr 758 vom 2. September 1908 und Nr 421 vom 18. Mai 1909.

[2] Vgl. die schöne Schilderung von Joseph Weingartner, Im Dom zu Köln, in ‚Die Kultur‘ X, Wien 1909, 481 ff.

[3] Regesten der Bischöfe von Straßburg I, von Bloch und Wentzcke, Innsbruck 1908, S. 41, Nr 25 29, S. 42, Nr 31 33 36. Vgl. Polaczek, Übergangsstil 72 ff.

links von Stiftsgebäuden umgeben wird. Auch die Kreuzarme sind gerade abgeschnitten.

Ein hervorragendes Beispiel des Übergangsstils ist das Kreuzschiff. Nach dessen Fertigstellung hatte die Gotik das allgemeine Interesse auf sich gelenkt. Die Fortsetzung des Baues erfolgte also in diesem Stile, und zwar wurde in raschem Fortgang etwa von der Mitte des 13. Jahrhunderts bis 1275 das Mittelschiff mit seinem Strebewerk errichtet. Die Meister dieses Hauptbaus, dessen Triforium zu den Oberfenstern gezogen ist, beherrschten die französische Technik vollkommen, trugen aber zugleich einem in Deutschland bestehenden Bedürfnis Rechnung, das in Frankreich nie in gleichem Grade empfunden worden ist, dem Bedürfnis nach Weiträumigkeit. Alles ist zudem überaus harmonisch abgestimmt, und trotz der Verschiedenheit der Stilformen im Chor, im Querhaus und im Langschiff trägt doch das Ganze den Stempel künstlerischer Einheitlichkeit.

Die glänzendste Partie des Straßburger Münsters ist die Westfassade (Bild 27 auf Tafel 8). Zwischen vier mächtigen Strebepfeilern erhebt sie sich, horizontal und vertikal dreifach gegliedert. Eine durchaus originelle Erfindung und von der vollendetsten Ausführung ist der untere Teil neben und über den drei Portalen. Hier scheint der Stein seine Härte verloren zu haben und unter der Hand des Künstlers das gefügige Werkzeug zur Herstellung einer Kunstleistung von unerhörter Virtuosität geworden zu sein. Die Zieraten treten nicht wie sonst als Relief aus der Mauer heraus, sondern es hängt das Stabwerk wie ein steinerner Spitzenschleier in der Entfernung von etwa 70 cm über die Wand herab und hüllt diese förmlich ein. Im zweiten und dritten Stock sind nur die Grundstäbe zur Ausführung gelangt; das feine Maßwerk fehlt. Um so wundersamer strahlt in dem Viereck über dem Haupttor die Rose mit ausgezacktem Rande und herrlichster Füllung. Ihr Durchmesser beträgt mehr als 13 m. Das Mittelstück darüber ist aus dem 14., der Turm aus dem 15. Jahrhundert.

Mit dem Straßburger Münster wird der Name des Mannes dauernd verknüpft bleiben, der auf den Plan trat, als das Mittelschiff beendet war. Es ist Meister Erwin, der nach einer späteren Angabe Erwin von Steinbach heißt, während gleichzeitige Urkunden ihn und seine Nachkommen stets ohne diesen Zusatz nennen [1].

Man hat dem Meister auch einen Anteil an den Hochschiffmauern zusichern wollen. Doch dürfte dieser unbedeutend gewesen sein. Denn als das Schiff gebaut wurde, war Erwin, der 1318 gestorben ist, noch allzu jugendlich. Das Münster ist freilich 1298 wiederum von einer Feuersbrunst heim-

[1] Dehio in ‚Straßburg und seine Bauten‘ S. 146.

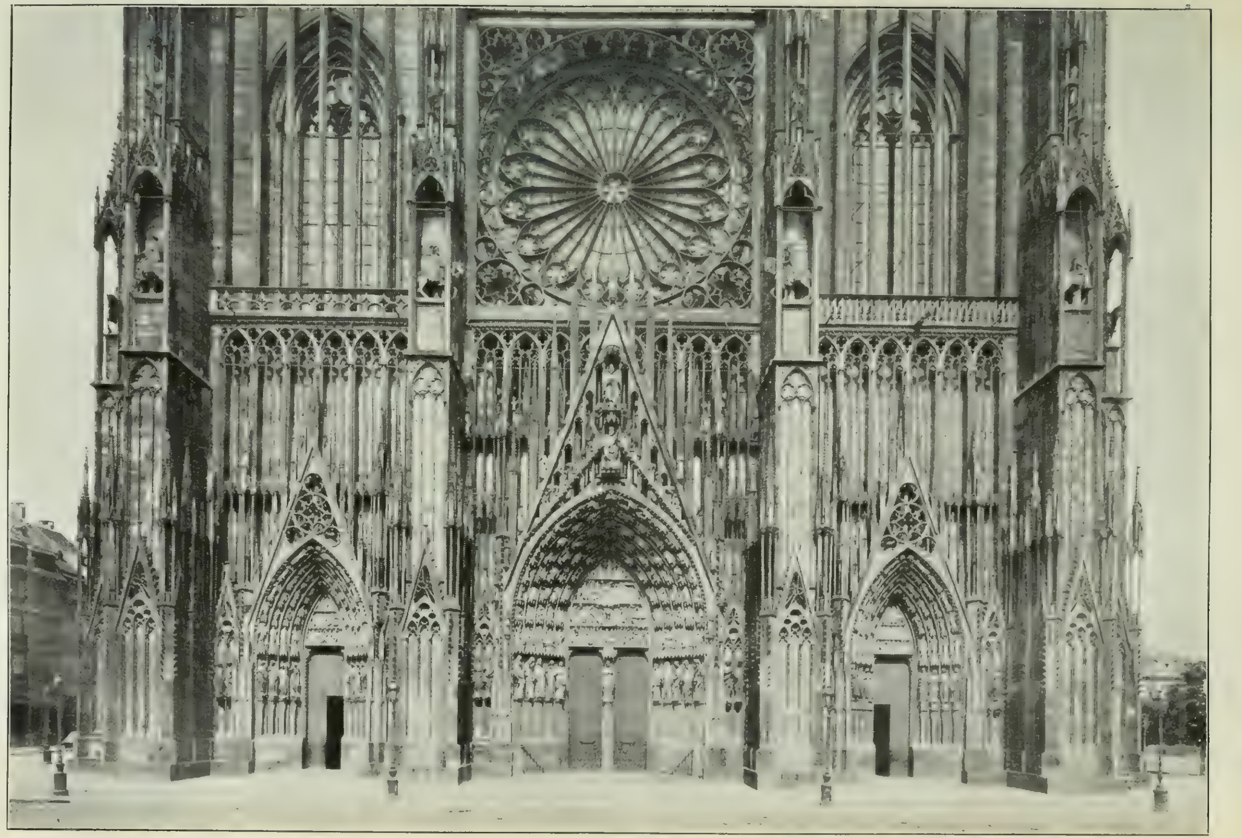


Bild 27. Münster zu Straßburg im Elsaß. Unterer Teil der Westfassade. (Phot. Meßbild-Anstalt, Berlin.) S. 80 u. 137 f.

Bild 28. **Münster zu Freiburg im Breisgau.** Inneres. S. 81 f.

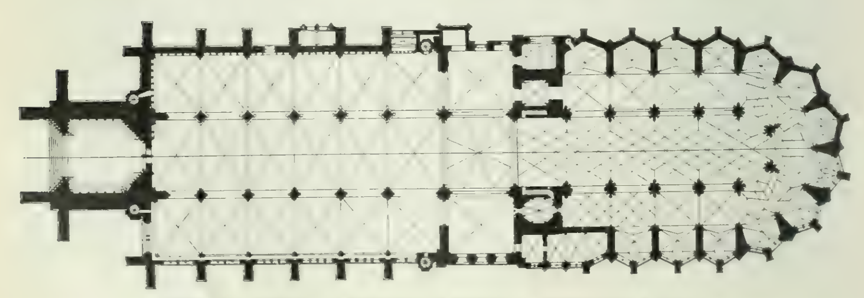


Bild 29. **Münster zu Freiburg im Breisgau.** Grundriß. S. 81 f.

gesucht worden [1]. Aber der Schaden, den sie angerichtet hat, betraf höchst wahrscheinlich besonders das Dach, nicht das Hochschiff selbst [2].

Bleibt also die Mitwirkung Erwins im wesentlichen auf die Westfassade beschränkt, so läßt sich auch hier nicht mit Bestimmtheit sagen, wie viel auf ihn und seinen Einfluß direkt zurückzuführen ist. Als sicher wird zu gelten haben, daß zum mindesten das untere Stück bis zur Höhe von ungefähr 20 m sein Werk ist. Es deckt sich dieses Stück genau mit einer noch vorhandenen, wertvollen Zeichnung [3], die indes in den oberen Teilen von der Wirklichkeit abweicht. Dieselbe Zeichnung ist ein Beleg dafür, wie Meister Erwin sich ursprünglich die zweitürmige Westfront des Straßburger Münsters dachte. Es ist ein Aufriß, wie ihn edler, monumentaler und trotz aller Maßhaltung reicher selten der Stift eines Architekten entworfen hat [4].

Der stattliche Dom zu Metz mit Chorumgang, Kapellenkranz und zwei niedrigen Türmen wurde um die Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen, aber erst 1522 vollendet und 1546 geweiht [5].

Kathedrale ist seit 1827 auch das Münster in Freiburg (Bild 28 und 29 auf Tafel 8), ursprünglich eine Pfarrkirche, welche der Opfersinn von Bürgern errichtet hatte. Bis zum Jahre 1300 fehlen für ihre Baugeschichte urkundliche Belege. Indes die Stilformen sprechen so deutlich, daß sich von ihnen die Chronologie in großen Zügen ablesen läßt. Danach gleicht der Werdegang des Freiburger Münsters dem des Straßburgers. Denn auch in Freiburg gehörte die östlichste Partie, von der sich nur die beiden jetzt gotisch abgeschlossenen

---

[1] Damals war ‚der große Ellenhard vor dem Münster' Bauverwalter. Durch Testament hat er all sein Hab und Gut für die Fortsetzung des Dombaues hinterlassen. Vgl. vorliegenden Werkes Bd III, S. 333 f.

[2] Nach Ellenhardi Chronicon ad a. 1298, in den Mon. Germ. SS. XVII 139, 23 ff, nobilis ecclesia Argentinensis consumpta fuit penitus morsu ignis. Daß diese Worte mit Rücksicht auf den Steinbau nicht zu pressen sind, liegt auf der Hand.

[3] Eine Wiedergabe bei Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst, Tafel 481, Nr 1.

[4] Vgl. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, 1, 197 ff; Dehio und v. Bezold a. a. O. 278 ff 304 ff; Kuhn, Kunstgeschichte I 570 ff; M. Bendiner, Das Straßburger Münster, Stuttgart o. J. Im Anhang stehen die begeisterten Worte Goethes aus dem neunten Buche von ‚Dichtung und Wahrheit'. Die bezeichnendste Stelle lautet: ‚Unter Tadlern der gotischen Baukunst aufgewachsen, nährte ich meine Abneigung gegen die vielfach überladenen, verworrenen Zieraten, die durch ihre Willkürlichkeit einen religiös düstern Charakter höchst widerwärtig machten. Ich bestärkte mich in diesem Unwillen, da mir nur geistlose Werke dieser Art, an denen man weder gute Verhältnisse noch eine reine Konsequenz gewahr wird, vors Gesicht gekommen waren. Hier aber glaubte ich eine neue Offenbarung zu erblicken.'

[5] Abbildung bei Kuhn a. a. O. 556 f. Heinrich Reumont, Vom Metzer Dom, in der ‚Kölnischen Volkszeitung' Nr 982 vom 22. November 1909.

sog. Hahnentürme erhalten haben, dem romanischen Stile an. Das Querschiff trägt den Charakter des Übergangs. Die sich diesem unmittelbar anschließenden frühgotischen Joche des Langhauses sind vermutlich noch in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden, während die Fortsetzung des Langhauses bis zum Ende des Jahrhunderts ausgeführt wurde.

Um das Jahr 1300 soll auch der berühmteste Bauteil des Freiburger Münsters, der Westturm, im wesentlichen fertig gewesen sein [1]. Man hat sich dafür auf eine Urkunde vom Jahre 1301 berufen, in welcher von der Stiftung zweier ewiger Lampen die Rede ist, von denen die eine ‚unten in dem neuen Turme, wo die Glocken hängen', brennen sollte.

Doch diese Worte beweisen nichts für die Vollendung des Turmes, sondern nur so viel, daß von ihm der Teil bestand, in welchem damals die Glocken aufgehängt waren. Der weitere Bau des Turmes, in Deutschland des ersten mit durchbrochenem Helm und des schönsten, fällt in das 14. Jahrhundert [2], das auch an Stelle des romanischen Chors einen neuen gotischen entstehen sah.

Den gotischen Westchor (Bild 36 auf Tafel 11), ebenso ausgezeichnet durch seine Architektur wie durch seine Bildhauerarbeiten, erhielt der Dom zu Naumburg [3] in den Jahren 1250—1270. Den gleichfalls frühgotischen St Willibaldschor im Westen des Domes zu Eichstätt weihte Bischof Hildebrand von Möhren im Jahre 1269 [4]. Die romanisch begonnenen Dome zu Minden [5] und zu Paderborn sind in demselben Jahrhundert zu frühgotischen Hallenkirchen umgewandelt worden. Ein Hallenbau ist heute der Dom zu Meißen. Das 13. Jahrhundert hat ihn als basilikale Anlage errichtet, von der bis zum Beginn des 14. das Querschiff, ein Teil des Langhauses mit der zweigeschossigen, achteckigen Johanneskapelle im Südwestwinkel des Querschiffes, ferner der Unterbau der beiden über die Fluchtlinie der Seitenschiffe stark vorspringenden westlichen Türme ausgeführt waren [6].

---

[1] So auch Fritz Geiges, Studien zur Baugeschichte des Freiburger Münsters, Freiburg i. Br. 1896, 33. Ders., Unser Lieben Frauen Münster zu Freiburg i. Br. 8 11. Eine feinsinnige ästhetische Würdigung des Turmes gibt Bischof Paul Wilhelm v. Keppler, Aus Kunst und Leben, N. F., Freiburg i. Br. 1906, 22 ff.

[2] Hasak, Bildhauerkunst 140. Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst II 308 ff 352 f. Kempf-Schuster, Das Freiburger Münster, Freiburg i. Br. 1906. Fritz Baumgarten, Das Freiburger Münster, Stuttgart o. J.

[3] K. Memminger, Achthundert Jahre Baugeschichte des Naumburger Domes, Naumburg a. d. S. 1908.

[4] F. X. Herb in ‚Eichstätts Kunst' 30.

[5] Vgl. Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen 236 ff.

[6] Dehio, Handbuch I 199 ff.

In Halberstadt traten während der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an den romanischen Westteil des Domes in trefflicher Ausführung drei gotische Joche.

Die erste bedeutendere gotische Kathedrale im Donaugebiet und zugleich der letzte Monumentalbau im mittelalterlichen Regensburg ist dessen Dom St Peter. Sein romanischer Vorgänger brannte 1272 ab. Im Jahre 1275 legte Bischof Leo den Grundstein zu einem neuen Bau. Die Umrißlinien des einheitlich durchgeführten basilikalen Planes lassen das Querschiff von derselben Breite und Höhe wie das Mittelschiff nicht erkennen; denn es ragt über die Seitenschiffe nicht vor. Der Hauptchor und die beiden Nebenchöre sind mit fünf Seiten des Achtecks abgeschlossen. Nur diese östliche Partie gehört noch dem 13. Jahrhundert an. Der Weiterbau nach Westen war damals durch die Kirche St Johann und durch mehrere andere dort liegende Gebäude unmöglich gemacht, eine Schwierigkeit, die erst im 14. Jahrhundert beseitigt werden sollte [1].

Nicht viel mehr als der gerade abschließende Chor mit Umgang [2] ist vom Dom zu Breslau, einer querschifflosen Backsteinbasilika, während des 13. Jahrhunderts im kolonialen Osten entstanden. Der frühere romanische Dom war 1241 von den Mongolen zerstört worden. Drei Jahre danach hat Bischof Thomas I. den neuen gotischen Chor begonnen, dessen Weihe vermutlich in das Jahr 1272 fällt. Von hervorragender Schönheit ist darin das große Fenster mit vierteiligem Stab- und Maßwerk. Die beiden Türme [3] über den Ecken des Chorumgangs sind als Wehrbauten gegen fernere Mongoleneinfälle gedacht, aber nie vollendet worden [4]. Die Fortsetzung des Domes erfolgte, wohl um dem Chordienst keine allzu großen Störungen zu bereiten, nicht in der begonnenen Richtung, sondern von Westen nach Osten. Das Hauptportal zwischen den damals noch unvollendeten Türmen wird 1313 urkundlich erwähnt [5].

Überblickt man die kirchliche Bautätigkeit des 13. Jahrhunderts, die hier nur an einigen Beispielen beleuchtet werden konnte, so wird man vor der schöpferischen Phantasie der Meister und vor ihrer Tatkraft die größte Hochachtung haben müssen.

---

[1] Ebd. III 394 ff. Oben S. 41 f.

[2] Lutsch, Bilderwerk, Tafel 12 13, 2. Vgl. Tafel 11, 4; 15, 1; 16, 2. Der sog. Kleinchor, eine Verlängerung nach Osten, ist erst zwischen den Jahren 1354 und 1361 angefügt worden. W. Schulte, Geschichte des Breslauer Domes 66[16].

[3] Lutsch a. a. O., Tafel 13, 1.

[4] Über befestigte Kirchen s. Bergner, Bürgerliche Kunstaltertümer I 137 f.

[5] Lutsch a. a. O., Tafel 16, 1. W. Schulte a. a. O. 4 ff. Joseph Jungnitz, Die Breslauer Domkirche, Breslau 1908. Dazu oben S. 43.

Aber die überaus zahlreichen Gotteshäuser, welche damals in Deutschland entstanden sind, haben nicht bloß als die Zeugen hochentwickelten Kunstsinns und gesteigerter Kultur[1] zu gelten. Sie sind ebensoviele Beweise für die christliche Denkart jener Tage. Das Christentum lehrt, daß ein aus Liebe zu Gott verrichtetes Werk übernatürlich, d. h. für den Himmel verdienstlich ist. Daher galt es als ein gutes Werk, in der rechten Absicht Wege, Stege und Brücken zu bauen, öffentliche Bäder anlegen und so auch dem niedern Volke die Wohltat des Bades zukommen zu lassen. Daher gab es ‚Seelbäder', weil ihre aus Liebe zu Gott hervorgegangene Stiftung zugleich den armen Seelen im Fegfeuer zugute kommen sollte[2].

In einem weit höheren Grade nun waren die Kirchen des Mittelalters Schöpfungen der Liebe zu Gott oder, was dasselbe ist, Schöpfungen der Lehre von den guten Werken. Diese tief in das Menschenleben eingreifende Lehre ist die eigentlich treibende Macht gewesen, welche die Stifter und die Wohltäter bestimmte, für den Bau eines Gotteshauses ihr ganzes Vermögen oder einen Teil desselben zu opfern; sie war auch für einen christlich denkenden Baumeister der letzte Beweggrund, weshalb er seine Kunst in den Dienst des Bauherrn stellte.

Wenn die Gaben nicht selten in keinem Verhältnis standen zu dem nötigen Aufwand, so ist zu bedenken, daß die Zahl derer, die für einen bestimmten Bau, z. B. der Pfarrkirche eines Ortes, persönlich interessiert waren, oft ziemlich gering gewesen ist, daß ferner mit Rücksicht auf die ungemein lebhafte Bautätigkeit in allen deutschen Gauen und auf das sonstige weit ausgreifende und wahrhaft glänzende caritative Wirken des Mittelalters[3] die an die einzelnen gestellten Ansprüche sehr hoch waren.

Trotz aller Schwierigkeiten ging man aber von den Plänen der riesigen Bauten selten ab, und was die eine Generation nicht zustande brachte, das gelang einer späteren. Man wollte dem Allmächtigen das Schönste und Beste geben, was menschliche Kunst vermochte, und manche Städte suchten sich darin in heiligem Wetteifer gegenseitig zu überbieten. Während die Wohnhäuser jener Zeit vielfach noch sehr bescheiden und unansehnlich waren, sollte das Gotteshaus wo möglich in Pracht und Herrlichkeit erstrahlen. Es war eine Huldigung, die das Mittelalter weniger mit schönen Worten als mit großen Taten seinem Herrn und Gott dargebracht hat.

Was die Kirche für einen Ort bedeutete, sollte, wenn die lokalen Verhältnisse es gestatteten, schon ihre Lage verraten. Namentlich wählte man für

---

[1] Vgl. Hasak, Die Predigtkirche im Mittelalter, Berlin 1893, 35 f.
[2] Vgl. vorliegenden Werkes Bd I, S. 170 ff; II 196 f.
[3] Vgl. oben Bd II, S. 181 ff.

Kathedralen und Stiftskirchen, aber in einigen Fällen auch für Pfarrkirchen mit fein ästhetischem Takt gerade jene Punkte, von denen aus der Bau eine malerische Wirkung üben mußte. Ja mitunter scheute man selbst schwierige und kostspielige Unterbauten nicht, einzig um dem Gotteshaus eine Lage zu geben, die in der Stadt, für die es errichtet werden sollte, auch vom rein künstlerischen Standpunkt die denkbar vorteilhafteste war.

So beispielsweise in Erfurt. Weil auf dem Hügel, der den Dom und die Severikirche trägt, genügendes Terrain fehlte, mußten für die Erweiterung des Domes erst die sog. Cavaten (Bild 24 auf Tafel 6) geschaffen werden, die den neuen Chor tragen und von deren Terrasse aus man die Stadt überblickt. In einiger Entfernung vom Fuße des Hügels aber bilden die beiden Kirchen mit ihren dreispitzigen Turmbauten von edelsten Umrissen eine Gruppe, welche der Beschauer nie vergessen wird.

Auf äußerst günstigem Standort und höchst wirkungsvoll durch die Mehrzahl der Türme thronen die Kathedralen in Bamberg und in Basel, das Großmünster in Zürich, die Stiftskirche in Oppenheim, welche dem, der sich ihr von unten nähert, gerade ihre prunkvolle Langseite zeigt. Prächtig ist der Blick auf den über der Elbe sich erhebenden Dom mit der Albrechtsburg zu Meißen und auf den hochgelegenen Limburger Dom mit dem Schloß (Bild 1 auf Tafel 1). Ein überraschend schönes Bild gewährt von der Barbarossaburg aus, die gegen Ende des 12. Jahrhunderts in der Tiefe an der Kinzig errichtet wurde, die viertürmige Pfarrkirche zu Gelnhausen (Bild 17 auf Tafel 3).

Aber auch bei Kirchen, die nicht gerade auf Hügeln lagen, wußte man durch glückliche Ausgestaltung ihrer Umgebung oder durch mächtige Turmbauten eine reizvolle Silhouette zu erzielen. So bei dem Freiburger Münster, bei dem Dom mit der Burg zu Braunschweig, bei der Stiftskirche samt den anstoßenden Gebäuden in Fritzlar, bei dem Münster in Bonn (Bild 11 auf Tafel 2), bei der Marienkirche mit dem Rathaus in Lübeck (Bild 20 auf Tafel 5 und Bild 30 auf Tafel 9) und bei dem Dom zu Worms.

Bei allem Glanz indes, den die Architektur des 13. Jahrhunderts auf dem Gebiet der kirchlichen Bautätigkeit entfaltet hat, wird man sich doch hüten müssen, die Gesamtansicht einer deutschen Stadt in dieser Zeit lediglich nach den Eindrücken einer schönen und glücklich gelegenen Kirche bestimmen zu wollen. Denn mit dem Kirchenbau hielt die weltliche Kunst noch nicht gleichen Schritt, und die köstlichen Städtebilder, wie sie heute z. B. Rothenburg an der Tauber, Nürnberg, Regensburg, Danzig, Hildesheim und Lübeck gewähren, sind erst in der Folgezeit entstanden.

Siebtes Kapitel.

Weltliche Bauten.

Es ist eine weit verbreitete Meinung, daß die mittelalterliche Stadt ein systemloses, von engen, winkligen Straßen durchkreuztes Häusergewirr dargestellt habe, und es scheint nicht schwer, dafür den Beweis zu erbringen. Denn in der Tat entsprechen die älteren Teile vieler heutiger Städte dieser Auffassung.

Trotzdem ist jene Ansicht in ihrer Allgemeinheit unrichtig. Es verhält sich hier wie bei einem Bau. Mit den Zeiten und mit den Besitzern wechseln und steigen die Bedürfnisse. An dem ersten Bau wird bald da, bald dort eine Änderung vorgenommen, ein neues Dach, ein ganzes Stockwerk aufgesetzt. Es treten Nebengebäude von größerem und geringerem Umfange hinzu. Man hat den ersten Plan längst außer acht gelassen; nur der augenblickliche Zweck ist maßgebend. Vielleicht wäre es auch schwierig, wenn nicht unmöglich, die Forderungen der Kunst und des Bedürfnisses in befriedigender Weise zu verbinden. Denn die Umgebung des Baues und vor allem die finanziellen Verhältnisse können sich im Laufe der Jahre derartig verändert haben, daß die konsequente Fortführung des ersten Gedankens nahezu ausgeschlossen ist. So kommt es, daß man nach längerer Zeit die ursprüngliche Anlage kaum noch erkennt und daß nur ein geübtes Auge sie aus dem zerfahrenen Gebäudekomplex herauszufinden vermag.

In ähnlicher Weise ist eine große Zahl deutscher Städte entstanden. Anfangs wurde eine Stadtgründung gar nicht beabsichtigt. Es war eine Ansiedlung an einem für den Handel günstig gelegenen Punkte, an einer Flußüberfahrt, an einer Kreuzung zweier oder mehrerer Verkehrslinien. Oder sie wurde veranlaßt durch einen von der Natur gegebenen gewerblichen Betrieb, durch Fischfang, durch Gewinnung von Salz oder von Erzen. Groß ist die Zahl der Königsstädte, der Bischofsstädte, der Klosterstädte, Bezeichnungen, die ihren ersten Ursprung durch eine Pfalz, durch einen Bischofssitz oder durch eine Abtei klar aussprechen. Es gab ferner Anlagen, die als Befestigungen gegen feindliche Einfälle geplant waren.

Die anfänglich kleine Niederlassung mit dieser oder jener Bestimmung vergrößerte sich allmählich. Jeder neu Ankommende ließ sich nieder, wie es ihm am besten taugte. Es entstand ein Gemeinwesen, das mit der Zeit Stadtrecht erhielt.

Das Bild derartiger Städte trug die Geschichte ihrer Entstehung und Entwicklung deutlich zur Schau. Es waren regellose Konglomerate von Einzelstellen, deren sehr einfache Gebäude noch nicht eng aneinander lagen. Denn in der alten deutschen Stadt spielte der Landbau eine hervorragende Rolle;

sie umschloß einen mehr oder weniger ausgedehnten Ackergrund und zahlreiche Gärten. An Luft und Licht gab es keinen Mangel.

Anders gestalteten sich die Dinge, als die Bevölkerung sich mehrte und namentlich als die Stadtmauer einer Erweiterung Grenzen zog. Jetzt mußte derselbe Flächenraum auch den neu eintretenden Baubedürfnissen bis auf weiteres genügen. Die Äcker wurden kleiner; man benötigte des Platzes für Häuser. Diese aber rückten immer näher zusammen und die Straßen wurden eng.

Das ist im allgemeinen die Entstehungsgeschichte westdeutscher und süddeutscher Städte. Sie sind aus einem ersten Kern durch zeitlich voneinander abstehende Erweiterungen hervorgegangen.

Sehr verschieden davon war die Entwicklung im ostelbischen kolonialen Deutschland[1]. Hier sind die Städte nicht gleichsam zufällig geworden, sondern durch eigentliche Gründung entstanden. Bei ihnen zeigt sich denn auch schon in der ersten Siedlung eine große, noch heute klar ersichtliche Planmäßigkeit, besonders in den Anlagen des Deutschen Ordens. Man ging vom Marktplatz aus, einem Viereck, das in Schlesien Ring heißt. Rechtwinklig zu den Seiten des Marktes laufen die Straßen geradlinig aus und gestatten durch diese Regelmäßigkeit eine leichte Orientierung. Erst die spätere Entfaltung solcher Orte zeigt öfters in deren Umkreis eine ähnliche Ziellosigkeit wie bei den allmählich gewordenen Städten. Denn in den nachträglich entstandenen Teilen wirkte dieselbe Ursache: es fehlte ein fester Plan[2].

Die Privatwohnungen, auch die öffentlichen Gebäude, waren, wie anfangs viele Kirchen[3], selbst Bischofskirchen, aus Holz. Noch im 13. Jahrhundert wird in den Quellen mehrfach ausdrücklich hervorgehoben, daß ein Haus steinern gewesen sei. Ein großes steinernes Haus baute sich Gerard, der erste Architekt des Kölner Domes, auf dem Grundstück, welches ihm das Kölner Domkapitel im Jahre 1257 als Anerkennung seiner Verdienste um den Bau der Kathedrale überlassen hatte[4]. Köln soll im 13. Jahrhundert gegen 6000 Häuser gezählt haben; von diesen sind in den Schreinsurkunden wenigstens

---

[1] Vgl. vorliegenden Werkes Bd I, S. 86 ff 129 ff.

[2] Vgl. v. Below, Städtewesen und Bürgertum 31 f; K. G. Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung II, Leipzig 1903, 450 ff; Alfred Püschel (Der Umfang deutscher Städte im 13. und 14. Jahrhundert. Kap. 1—4, Berliner Dissertation 1909) hat den Umfang von Lübeck, Rostock, Wismar, Stralsund untersucht und das Resultat gewonnen, daß diese Städte um 1300 ungefähr denselben Umfang hatten, wie er um 1800 kartographisch festgelegt erscheint.

[3] Belege bei Kreuser, Dombriefe 292 f. Ratzinger, Forschungen zur bayrischen Geschichte 581. Beissel, Holzkirchen in Deutschland, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1903, 49 ff.

[4] Quellen zur Geschichte der Stadt Köln II 372.

etwa zehn als Steinhäuser verzeichnet[1]. Wenn ferner in einer hannoverschen Urkunde des Jahres 1255 ein Zeuge Johann ‚vom steinernen Hause'[2] auftritt, so beweist dies gleichfalls, daß damals bei Privathäusern der Holzbau noch sehr verbreitet war. Das für die hl. Elisabeth zu Marburg errichtete Spital, in dem sie selbst gedient hat, wird genannt ein ‚bescheidenes Häuschen aus Lehm und Holz'[3].

Daß noch in dieser Zeit sogar Kirchen in manchen Gegenden aus Holz gebaut wurden, ergibt sich aus einer Schenkung des Fürsten Wladislaw III., der das Dorf Kusserow dem pommerschen Cistercienserkloster Dargun verliehen hat zur Errichtung nicht irgend welcher Kirche, sondern einer steinernen[4].

Neben den Gotteshäusern war in der alten deutschen Stadt das wichtigste Gebäude jenes Haus, das den gemeinsamen Zwecken der Bürger zu dienen hatte und das entsprechend seinen mannigfachen Bestimmungen die verschiedensten Namen führte. Es hieß Bürgerhaus, Gemeindehaus, Stadthaus und, was dasselbe ist, Wich- oder Weichhaus[5], Rathaus, Prätorium, Richt- oder Dinghaus, Kaufhaus, Gewand- oder Tuchhaus, Spielhaus, Schauhaus[6], Tanzhaus, Hochzeitshaus, auch einfach Saal[7].

Man wird kaum irre gehen, das besterhaltene der fünf romanischen Häuser des baugeschichtlich höchst interessanten Gelnhausen für ein Rathaus zu halten[8]. Leider ist dieser denkwürdige, mit der Breitseite dem Untermarkt zugekehrte Steinbau vom Ende des 12. Jahrhunderts im Jahre 1882 einer argen ‚Restaurierung' unterzogen worden. Die einstige Anlage, welche nur noch durch Zeichnungen festgehalten ist, hatte einen Vorbau, der sich in drei

---

[1] Bergner, Bürgerliche Kunstaltertümer I 218 [1].

[2] Urkundenbuch der Stadt Hannover, herausgeg. von Grotefend und Fiedler, I, Hannover 1860, 31, Nr 32.

[3] Text bei Albert Huyskens, Quellenstudien zur Geschichte der hl. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen, Marburg 1908, 125 [b].

[4] Oben S. 43.

[5] Wich, so viel wie Stadt, hat sich erhalten in ‚Weichbild'. Vgl. Karl Hegel, Die Entstehung des deutschen Städtewesens, Leipzig 1898, 133 ff und oben Bd I, S. 132 [8]. Über die allgemeine Entwicklung des Rathausbaues vgl. Lehmgrübner, Mittelalterliche Rathausbauten I 11 ff.

[6] Domus theatralis, theatrum. Doch gab es unter dieser Bezeichnung schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts auch eigene Spielhäuser oder Gauklerbuden (Belege oben Bd IV, S. 448), wie es im 13. Jahrhundert auch schon eigene Kaufhäuser gab.

[7] Stiehl, Rathaus 11.

[8] Bickell, Gelnhausen 101 f. Dehio, Handbuch I 114 f. Stiehl a. a. O. 12 ff. Bergner a. a. O. 297. Von dem mittelalterlichen Profanbau Deutschlands handelt auch Stiehl in seinem Vortrage: Mittelalterliche Baukunst und Gegenwart. Erschienen im Jahresbericht des Architektenvereins zu Berlin, Berlin 1903.

ungleich großen Rundbögen nach dem Markt hin öffnete. Dieser gewölbte Vorbau mag als Warenlager gedient haben. Auf einer Freitreppe gelangte man zur Plattform des Vorbaues und von hier in den 5 m hohen Saal, welcher auf der Breitseite durch drei Türen, von denen die mittlere in Kleeblattform geschlossen war, und durch kleine Fenster an den Giebelseiten das Licht erhielt. Saal und Plattform dienten wohl für Gerichtsverhandlungen, der Saal vielleicht auch als Kaufhalle. Darüber lag noch ein zweiter, durch eine Freitreppe zu erreichender Saal, etwas niedriger als der untere, aber wie dieser mit Holz gedeckt und mit einem Kamine versehen. Durch drei Gruppen von je drei Rundbogenfenstern strömte das Licht von der Marktseite in diesen oberen Raum, der vermutlich die Bürger zu größeren Zusammenkünften vereinigt hat.

Der schlichte romanische Bau in Gelnhausen entsprach mithin als Kaufhalle, Gerichtssaal und Bürgersaal vollkommen den drei Hauptbestimmungen des älteren deutschen Rathauses.

Diese drei Abteilungen lassen sich auch deutlich unterscheiden in dem ältesten urkundlich beglaubigten Rathaus, dem zu Dortmund. Eine frühere Anlage fiel dem Brande des Jahres 1240 zum Opfer. Danach wurde der Steinbau errichtet, welcher im Jahre 1261 als Tuchhaus erwähnt wird und sich mit mancherlei Umänderungen bis heute erhalten hat.

Das ursprüngliche Rathaus [1] in Dortmund stand frei auf dem großen Marktplatz und bildete ein Rechteck von 31,4 m Länge und 13 m Breite. An der nördlichen Schmalseite befand sich eine Halle, die als Gerichtslaube gedient haben wird und in die vorn zwei weit gespannte, von spitzbogigen Blenden umrahmte Rundbögen führten. Mit kleineren Bögen öffnete sie sich einstens auch zu beiden Seiten. Durch diesen Vorraum trat man in die Tuchhalle, welche das ganze Erdgeschoß des Gebäudes einnahm. Sie hatte drei Fenster an der westlichen, je zwei an der nördlichen, südlichen und östlichen Wand. Jedes einzelne bildete eine Gruppe von drei, durch zwei zierliche Säulchen getrennten spitzbogigen Fenstern und wurde nach außen von einer Rundbogenblende eingefaßt. Zehn Türen, davon zwei im Norden, je vier an den Langseiten, berechtigen zu dem Schluß, daß der Verkehr an dieser Stätte ein sehr lebhafter gewesen ist.

Unter der Tuchhalle liegt der Weinkeller, über ihr der große Bürgersaal, zu dem eine Freitreppe führte und an dessen nördlichen Fenstern die Bogenblenden in Kleeblattform noch zu sehen sind. Der Keller und das Erdgeschoß sind mit eichenen Balken, der ganze Bau mit einem Satteldach gedeckt.

---

[1] Stiehl a. a. O. 14 f.

Als Rathaus gilt gewöhnlich auch das ‚Grashaus‘ in Aachen[1], von einem Meister Heinrich unter der Regierung des Königs Richard von Cornwallis (1257—1272) errichtet, also jedenfalls eines der frühesten erhaltenen gotischen Profangebäude in Deutschland. Über den fensterlosen unteren Räumen wölben sich schwere Tonnen, in die von der Straßenseite ein rundbogiger Eingang führt. Das erste Stockwerk enthält einen Saal mit drei gotischen Maßwerkfenstern, über denen sieben spitzbogige Nischen mit den sehr mittelmäßigen Standbildern der sieben Kurfürsten angebracht sind.

Ob dieses Gebäude ursprünglich in der Tat ein Rathaus gewesen ist, erscheint doch sehr fraglich. Denn der bis auf ein Tor geschlossene Unterbau weicht von der Anlage der ältesten Rathäuser wesentlich ab. Zudem deuten die Standbilder der sieben Kurfürsten und der obere Grundriß mit dem vorgelegten schmalen Laubengang, wie die Pfalz in Gelnhausen und die Wartburg ihn zeigen, auf einen fürstlichen Bau. Es dürfte daher die mehrfach geteilte Annahme, daß das Aachener Grashaus einstens der Palast oder die Kurie Richards von Cornwallis gewesen ist, zutreffend sein.

Das Gebäude, heute Archiv und Bibliothek, hat fast nur noch seine Fassade bewahrt.

In Worms haben die Bürger zur Zeit Bischof Heinrichs II. (1217 bis 1234) für ihre Ratsversammlungen einen festen Steinbau gekauft und zum schönsten Hause der ganzen Gegend umgebaut. Im Streite mit dem Bischof und mit dem Kaiser, welcher die Niederreißung befahl, haben dann die Wormser selbst ihr Rathaus zerstört[2].

Von dem Rathaus in Minden ist der Unterbau gleichfalls noch frühgotisch und, wie in Dortmund und Gelnhausen, offen. Nur sind es in Minden nicht zwei einfache Bogenstellungen, sondern vier monumentale Arkaden mit kräftigem Maßwerk und je einer Mittelsäule, die an der Langseite des Rechteckbaues den Eingang in den hochgewölbten Laubengang gestatten.

Waren in den erwähnten Bauten das Rathaus im engeren Sinne und die Kaufhalle in einem und demselben Gebäude vereinigt, so traten sie in Lübeck ursprünglich als zwei getrennte, parallel laufende Backsteinanlagen

---

[1] So Lehmgrübner, Mittelalterliche Rathausbauten I 14 f. v. Below, Das ältere deutsche Städtewesen 46 f. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V 426 f. Dohme, Baukunst 221 f. Springer, Kunstgeschichte II 376. Lübke, Kunstgeschichte II 348. Schweitzer, Geschichte der deutschen Kunst 152 f. Woermann (Geschichte der Kunst II 315) enthält sich des Urteils und bemerkt nur, daß Essenwein das Grashaus als Kurie des Königs Richard von Cornwallis bezeichnet hat. Ebenso Ebe, Architektur I 229. Desgleichen Stiehl (Wohnbau 80 f) aus den oben erwähnten Gründen.

[2] v. Below a. a. O. 45.

auf, die sich zwischen der Marienkirche und dem Markte in der Länge von etwa 26 m südwärts hinzogen. Ihre Breite betrug die Hälfte. Der Ostbau war das eigentliche Rathaus, der Westbau blieb den Marktzwecken vorbehalten. Dazwischen befand sich ein etwa 10 m breiter Hof. Unter dem Hofe und unter den beiden Häusern lagen mächtige, dreischiffige Kellergewölbe für den lebhaften Handel, den der Stadtrat mit Wein und Bier unterhielt. Sie stammen noch aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, während die Gebäude der Zeit nach dem Brande von 1251 angehören.

Wahrscheinlich noch im Laufe desselben Jahrhunderts erhielten der Hof, in welchem Verkaufsstellen untergebracht waren, und die Schmalseiten der beiden Häuser nach Süden, also nach dem Markte hin, eine einheitliche Front, und zwar nicht, wie es sonst bei Rathäusern üblich war, durch Ausbildung der Giebel, sondern vor diesen in einer senkrechten, oben horizontal abgeschlossenen Wand, die von zwei großen, runden Öffnungen durchbrochen und mit zwei Blenden nach Art gotischer Maßfenster verziert ist. An die Hochwand traten zu beiden Seiten und in der Mitte Spitztürme, von denen der letztere die eine Blende durchschneidet, also anfänglich wohl nicht geplant war (Bild 30 auf Tafel 9).

Diese in der Zeichnung so einfache Fassade ist eine wuchtige Schöpfung, deren feierlicher Ernst durch einen Renaissancevorbau von zierlichen, heitern Formen aus dem Jahre 1570 gemildert wird. Doch erscheint diese Zutat gegen die majestätische Front des 13. Jahrhunderts kleinlich.

Die Stellung Lübecks als des Vororts der Hansa[1] machte eine Erweiterung der ganzen Anlage nötig. Nach der Mitte des 14. Jahrhunderts wurde der Bau um etwa 14 m nach der Marienkirche hin verlängert und dort mit einer ähnlichen Fassadenkrönung ausgestattet wie nach Süden. Zuvor schon war rechtwinklig zum alten Rathause, also im Osten des Marktes, das ‚Tanzhaus‘ mit Satteldach errichtet worden. An dieses schloß sich vor der Mitte des 15. Jahrhunderts ein jüngeres Rathaus, das im Äußern den älteren nördlichen Bau nachgeahmt, aber an Großartigkeit nicht erreicht hat. Die Gesamtheit dieser Gebäude ist von der glücklichsten Wirkung, und man darf das Lübecker Rathaus zu den bedeutendsten Leistungen dieser Art zählen.

Wie die Marienkirche dieser mächtigen Stadt auf die religiöse Baukunst des hanseatischen Nordens vielfach bestimmend gewirkt hat[2], so ist der aus dem 13. Jahrhundert stammende Kernbau des Lübecker Rathauses für ähnliche Bauten im baltischen Gebiet vorbildlich geworden. Eine stattliche Nachahmung ist das Rathaus in Stralsund, teilweise noch aus dem 13. Jahrhundert. In vereinfachter Form findet sich dasselbe Schema, aber ohne

---

[1] Vgl. vorliegenden Werkes Bd I, S. 198 ff. [2] Vgl. oben S. 69.

Zwischenschaltung eines Hofes, durch Nebeneinanderlegung beider Säle, die nur durch eine Wand geschieden wurden, in Rostock und in dem jetzt verschwundenen Rathause zu Kolberg[1].

Die Spitztürme an den Hochwänden des Lübecker Rathauses sind lediglich Dekorationsstücke. Zwar bilden in Italien, in Frankreich und in Flandern stolze Turmbauten in Verbindung mit Rathäusern eine Hauptzierde der dortigen Städte. In Süd- und Nordwestdeutschland sind sie indes eine Seltenheit und stets durch lokale Verhältnisse bedingt. So bauten sich die Bürger in Köln einen Ratsturm zum Zeichen des Sieges über die Patrizier, die sie vertrieben hatten.

Einen Turm hat auch das Rathaus in Würzburg. Aber er verdankt samt dem anstoßenden Gebäude sein Entstehen nicht den Bürgern, sondern war ein alter Burgsitz, anfangs wahrscheinlich die Wohnung des kaiserlichen Burggrafen von Würzburg. Die romanischen Teile sind etwa aus dem Jahre 1200. Dieser mit einem Turm versehene ‚Graf Eckardsbau', der einen kleineren und einen größeren Saal einschließt, ist erst im Jahre 1316 vom Rat der Stadt für seine Sitzungen erworben worden. Auf diese Weise also kam Würzburg zu einem getürmten Rathause.

Das Gebäude führte den Namen ‚Zur Sturmglocke'. Denn es enthielt, wie sonst das Rathaus in seinem Dachreiter, ein bedeutsames Wahrzeichen für die politische Stellung der Städter. Ihr Verfügungsrecht über die Sturm- und Bannglocke, deren Klang sie in Fällen der Not auf den Marktplatz zusammenrief, war ein untrügliches Merkmal der bürgerlichen Freiheit. Als beispielsweise die Stadt Koblenz in ihrem Kampfe um freie Ratswahl dem Trierer Erzbischofe im Jahre 1283 erlegen war, behielt sich dieser ausdrücklich den Gebrauch der Bannglocke vor.

Verschieden von dem turmlosen Rathausbilde in Altdeutschland ist der Typus im kolonialen Osten. Hier saß die deutsche Bürgerschaft als geschlossene Masse inmitten einer slawischen Landbevölkerung. Unter dem Schutze slawischer Fürsten, von denen sie durch Privilegien bevorzugt wurden, erfreuten sie sich nicht bloß der persönlichen Freiheit, sondern brachten es im Gegensatz zu den Eingebornen durch Fleiß und Sparsamkeit auch zu Wohlstand und Reichtum. Kein Wunder, daß das Bewußtsein der Überlegenheit und bürgerlichen Unabhängigkeit einen Ausdruck in jenem Gebäude suchte, das schlechthin das Bürgerhaus hieß. Auf seine Ausgestaltung hat in jenen Gebieten vielleicht mehr noch der Vorgang des Deutschen Ordens[2] eingewirkt, der bis zum

---

[1] Stiehl, Rathaus 80 ff. Ders., Wohnbau 189 ff. Dehio, Handbuch II 276 f 377 423 f.

[2] Vgl. vorliegenden Werkes Bd I, S. 104 ff.



Bild 30. **Rathaus zu Lübeck.** (Phot. Neue Phot. Gesellschaft, Steglitz.) S. 85 u. 91.



Bild 31. **Die Marienburg** von der Nogatseite. S. 96.



Bild 32. **Die Wartburg.** S. 97.

Jahre 1283 in steter Kampfbereitschaft gegen die heidnischen Preußen die Rathäuser öfters zugleich als Wehrbauten anlegte. Das älteste Beispiel ist das Rathaus in Thorn, von dessen Bau aus dem Jahre 1259 sich der gewaltige Turm erhalten hat. Der Osten bewahrte die anfängliche Gepflogenheit auch in späterer Zeit, nachdem sich der Gegensatz zwischen Stadt und Land mehr ausgeglichen hatte. So geschah es, daß in Schlesien, ebenso in Böhmen und in Mähren, der Turm mit Uhr eine fast regelmäßige Beigabe des Rathauses, das in der Mitte des Ringes steht, geworden ist. In der schlesischen Hauptstadt, in Breslau, entstand auch der prächtigste und künstlerisch vollendetste mittelalterliche Rathausbau, in dessen Äußeren allerdings der Kern aus dem 13. Jahrhundert völlig verschwunden ist [1].

Das Rathaus oder Bürgerhaus hatte den Zweck, für die Erledigung gemeinsamer bürgerlicher Interessen eine geeignete Stätte zu bieten. Wurden die Räumlichkeiten zu eng, so lag nichts näher als eine Verteilung auf verschiedene Gebäude. Ein bezeichnendes Beispiel ist Lübeck, wo der Ratsaal, die Kaufhalle und später auch das Vergnügungslokal getrennte Häuser darstellten.

Außer diesen Bauten gab es in den deutschen Städten des 13. Jahrhunderts, zumal in den kleineren, nur wenige, die sich durch künstlerischen Wert auszeichneten. Bei Wohnhäusern von Adeligen und reicheren Bürgern, bei Klosterbauten, Krankenhäusern, namentlich den weit verbreiteten Spitälern vom Heiligen Geist [2], bei Bischofs- und Stiftsgebäuden mag dies öfters der Fall gewesen sein. Manche Häuser hatten, da sie auch kriegerischen Zwecken dienen sollten, das Aussehen eines Turmes oder einer Burg und bestimmten in ihrer überragenden Gestalt das Stadtbild nicht ungünstig.

Wohnhäuser, die noch in das 13. Jahrhundert zurückreichen, gibt es in einigen Städten, so in Trier, in Aachen, in Metz, in Köln. In Nürnberg soll der untere Teil des sog. Nassauer Hauses [3] noch im 13. Jahrhundert entstanden sein [4].

Sehr interessant sind mehrere Häuser Osnabrücks aus derselben Zeit, auch insofern lehrreich, als sie zeigen, wie sich nicht bloß im niederdeutschen, sondern teilweise auch im mitteldeutschen Gebiet das sächsische Bauernhaus [5] zur Bürgerwohnung umgestaltet hat.

---

[1] Stiehl, Rathaus 41 45 108 ff 142 ff 155. Lutsch, Bilderwerk, Tafel 48 169, 2.

[2] Vgl. vorliegenden Werkes Bd II, S. 185 ff. Über das Heiliggeistspital in Lübeck s. Hugo Steffen in ‚Die christliche Kunst‘ VII (1910/11) 158 ff.

[3] Die richtige Bezeichnung ist ‚Schlüsselfelderſches Haus‘. Stiehl, Wohnbau 131 ff.

[4] Über Reste alter Häuser in Lübeck (vom 12. Jahrhundert an) vgl. Rudolf Struck, Das alte bürgerliche Wohnhaus in Lübeck, Lübeck 1908, 2 ff; mit Abbildung.

[5] Vgl. vorliegenden Werkes Bd I, S. 18.

Das friesisch-sächsische Bauernhaus von bedeutendem Umfang barg unter einem und demselben Dache sämtliche zur Wirtschaft gehörigen Räumlichkeiten. In ähnlicher Weise sind auch jene Osnabrückschen Häuser aus dem 12. Jahrhundert, aber auch manche moderne in kleineren Landstädten Westfalens ausgeführt. In der Mitte der Giebelseite öffnet sich nach der Straße die Einfahrt auf die Diele. Hier liegen zu beiden Seiten die Ställe, weiter einwärts links und rechts der Herd und der Waschraum. Über den Ställen im Zwischengeschoß befinden sich die Gesindekammern. Das Obergeschoß ist Schüttboden. In hohen, ungeteilten Dachboden werden die Vorräte untergebracht.

Dieser ganze bäuerliche Bau ist aus Holz. Aber noch fehlt die Wohnung des Besitzers. Im eigentlichen Bauernhause befand sich auch diese unter demselben Dache mit allen übrigen Räumlichkeiten. Die Anlagen in Osnabrück aber weisen hierfür einen Steinbau auf, in den man von der Einfahrt direkt über die Diele gelangt. Unter diesem ‚Steinwerk‘ liegt der Keller [1]. Derartige Bürgerwohnungen allein liefern den offenkundigen Beweis, daß zur Zeit ihres Entstehens das agrarische Element in den Städten noch stark vertreten war.

Zum Schutz namentlich westdeutscher Städte, aber auch mancher Dörfer dienten der Graben und die Umfassungsmauer [2], welche häufig den römischen Typus wiedergab: eine höhere innere Mauer und eine niedrigere äußere, dazu feste Verteidigungstürme. Eine besondere Sorgfalt erfuhr die Ausbildung der Tore, die für den Verkehr der Bürger ebenso wichtig waren wie für den Feind, der in die Stadt einzudringen suchte.

Die Tore lagen oft zwischen zwei Türmen. Noch gut erhalten ist das Wiener Tor in Hainburg bei Preßburg, so genannt von seiner Richtung gegen Wien. Der Bau stammt von Herzog Leopold VI. (1198—1230), der Hainburg mit Mauern umgeben ließ. Die breite, spitzbogige Toröffnung liegt zwischen zwei im Halbrund vorspringenden, mächtigen Buckelquadertürmen mit langen, schmalen Schießscharten. Innerhalb des gewölbten Baues wiederholen sich die spitzbogigen Tore viermal. Die drei inneren sind etwas niedriger als das äußere, das mit einem Fallgitter geschlossen werden konnte. Da auch das der Stadt zugekehrte Tor verschließbar war, so konnte der Feind, welcher sich durch das äußere Tor gewagt hatte, leicht gefangen und niedergemacht werden. Derartige Fallvorrichtungen samt Pechnasen zur Überschüttung

---

[1] Vgl. K. Brandi, Das osnabrückische Bauern- und Bürgerhaus, in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück XVI, Osnabrück 1891, 265 ff, mit zahlreichen Abbildungen; Bergner, Bürgerliche Kunstaltertümer I 204 ff, mit Literatur. — Über deutsche Brücken des 13. Jahrhunderts s. vorliegenden Werkes Bd I, S. 170 ff. Hier auch die Belege, daß die Bemerkung Bergners a. a. O. 337 über den Brückenbau als religiöses Werk nicht zutrifft.

[2] Vgl. oben Bd I, S. 130.

des Feindes mit gefahrbringenden Stoffen finden sich häufig in mittelalterlichen Wehrbauten. Vom jetzigen Wiener Tore ist nur der untere Teil mit zwei merkwürdigen Figuren ursprünglich, der obere ein Zusatz des 16. Jahrhunderts. Wahrscheinlich war der alte Bau durch einen Wehrgang mit Zinnenkranz abgeschlossen [1].

Stark befestigte alte Doppeltore mit Fallvorrichtungen sind das Rheintor in Andernach, das Tor der Deutschen, d. h. der Deutschherren, in Metz und das Marientor in Naumburg a. d. Saale, von dem wenigstens der Turm oder Bergfried [2] noch aus dem 13. Jahrhundert stammt.

Unabhängig von dem System dieser Stadtbefestigungen war meist die Burg des Stadtherrn, die als Zitadelle den letzten Zufluchtsort für die vom Feinde bedrängte Bürgerschaft bieten mußte, gegebenenfalls auch vom Burgherrn gegen die rebellischen Städter verteidigt wurde.

Anders gestaltete sich das Verhältnis zwischen Burg und Stadt in den Anlagen des Deutschen Ordens, dessen Städte, wie Thorn, Kulm, Elbing, Graudenz, Marienburg und Marienwerder, regelmäßig im Anschluß an die Schlösser der Ritter erstanden und mit diesen die engste Verbindung unterhielten [3].

Solche Burgen erhoben sich im Ordenslande Preußen während des 13. Jahrhunderts in großer Zahl. Die älteste von denen, die sich erhalten haben, ist Balga, etwa aus der Zeit von 1240 bis 1250. Rehden wurde 1234 gegründet und in Backstein ausgebaut von 1290 bis 1300. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erstanden ferner die Ordensburgen zu Lochstädt und zu Mewe. Von der gewaltigen Feste zu Marienwerder sind die letzten Trümmer erst im 19. Jahrhundert weggeschafft worden [4], während die Hauptteile der Marienburg durch eine verständnisvolle Wiederherstellung in ihrem alten Glanze erstrahlen.

Die Marienburg [5] ist im Jahre 1280 als Komturei für zwölf Ordensritter und die nötige Mannschaft am rechten Ufer der Nogat aus

---

[1] Vgl. Joseph Maurer, Geschichte der landesfürstlichen Stadt Hainburg, Wien 1894, 261 ff und Titelbild.

[2] Vgl. oben Bd I, S. 130 [2], S. 241 [6].

[3] Bergner a. a. O. 108 ff. Dehio ist geneigt, den Typus der Deutschordensburgen auf orientalischen Ursprung zurückzuführen, in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur I, Heidelberg 1907/08, 251.

[4] Dehio, Handbuch II 13 f 150 251 298 364.

[5] Literatur in Bd I, S. 125 [1] vorliegenden Werkes. Die hier genannte Schrift von Steinbrecht ist 1905 in achter Auflage erschienen. Dehio a. a. O. 288 ff. Stiehl, Wohnbau 103 ff 243.

Backstein errichtet worden. Als Verbindung von Kloster und Kastell hat sie den Typus der übrigen Ordensburgen reicher und großartiger durchgeführt. Die erste Anlage aus dem 13. Jahrhundert, entsprechend dem jetzigen Hochschloß samt Vorburg, ist für die spätere Erweiterung grundlegend gewesen (Bild 31 auf Tafel 9). Um ein Rechteck, dem Kreuzgang anderer Klosterbauten vergleichbar, legen sich die vier Flügel der Burg. Ihre äußere Länge beträgt 62 m, ihre äußere Breite 52 m.

Die Nordwestseite dieses Hauptbaues mit dem vorgelegten Zwinger oder Parcham (Park) läuft parallel zur Nogat, an der Südostseite breitet sich die Stadt aus, der Nordostfront wurde die ausgedehnte, nach Nordosten konvergierende Vorburg mit ihren Wirtschaftshäusern, Werkstätten und Stallungen angesetzt.

Drei Flanken der Burg waren also genügend gedeckt; nur diese wurden für Wohnungen eingerichtet, während der Südwestflügel in einer Wehrmauer bestand. An die Südostecke ist die quadratische Kapelle mit der noch erhaltenen ursprünglichen Eingangstür, der ‚Goldenen Pforte‘, angebaut. Der dreiseitig geschlossene Chor ist aus dem 14. Jahrhundert. Im Nordwesten grenzt an die Kapelle der Kapitelsaal mit einem noch stehenden alten Frontgiebel. Von der Nordwestecke des Hauptbaues führt auf hohen Bogen ein Gang über den Parcham zum Herrendansk oder Abort, unter dem längs der nordwestlichen Umfassungsmauer, also parallel zur Nogat, der Mühlgraben floß.

Im Jahre 1309 hat der Hochmeister Siegfried von Feuchtwangen diese mächtige, mit souveräner Zielbewußtheit angelegte Marienburg bezogen. So wurde die ehemalige Komturei der Hauptsitz des Ordens. Durch Umbauten und durch Neubauten von höchster Kunstvollendung, namentlich durch die Errichtung des Mittelschlosses im Nordosten des Hochschlosses innerhalb der Vorburg, von welcher die einschiffige, flach gedeckte Lorenzkapelle und das gewölbte Erdgeschoß des Karwans oder Zeughauses noch übrig sind, hat sich die Zentrale des Deutschen Ordens zu dem imposantesten Profanbau des deutschen Mittelalters ausgestaltet.

Sehr verschieden von dieser künstlerisch hochstehenden Schöpfung sind die meisten städtischen und freiliegenden Burgen. Sie geben zwar dem Landschaftsbilde einen eigentümlichen, malerischen Reiz und der sagenbildenden Phantasie den ausgiebigsten Stoff; ohne diese kecken Felsennester würden die Ufer der Donau, des Neckar und des Rhein eine ihrer Hauptzierden einbüßen. Indes gegen die Bedeutung der Burgruinen für den Touristen und den Liebhaber romantischer Sagen, gegen ihre Bedeutung als Denkmale des Wehrbaues steht ihr künstlerischer Wert meist stark zurück. Als Befestigungen waren die gewöhnlichen Burgen höchst zweckmäßig, vielleicht genial ersonnen. Die hier

herrschende Rücksicht aber ist nicht ästhetischer Natur gewesen; bestimmend war lediglich das Interesse größter Sicherheit. Daher der oft kolossale Massenbau.

Einzigartig auf deutschem Gebiet ist die romanische Burg Egisheim im Oberelsaß, ein achteckiger Turm inmitten eines gleichseitigen Achtecks als Ringmauer, also ein Zentralbau[1].

Genußreiche Befriedigung boten in den gewöhnlichen Burgen höchstens jene Räume, die für den Gottesdienst abgesondert wurden und um so stattlicher waren, wenn die Herrschaft selbst in der Burg wohnte. In diesem Fall wurden die Doppelkapellen[2] bevorzugt, deren oberer Teil für die Herrschaft bestimmt war, der untere für das Gesinde. Derartige Doppelkapellen haben sich mehrere erhalten, so zu Landsberg in Sachsen, nordöstlich von Halle, zu Lohra im Regierungsbezirk Erfurt, ferner in den Kaiserpfalzen zu Goslar, Eger und Nürnberg. Ein vorzügliches Beispiel ist die Doppelkapelle auf der Neuenburg bei Freyburg an der Unstrut, der zweiten Lieblingsresidenz der Thüringer Landgrafen[3]. Ihre erste war die Wartburg, die in baukünstlerischer, literarhistorischer und allgemein kulturgeschichtlicher Beziehung so denkwürdig ist, daß sie eine ausführlichere Berücksichtigung fordert.

Die Anfänge der Wartburg (Bild 32 auf Tafel 9) gehen auf Graf Ludwig den Springer zurück, der um 1073[4] auf der Plattform des langgestreckten Felsrückens im Südwesten von Eisenach eine Grenzfeste angelegt hat. Sie war kein landesherrlicher Sitz, sondern noch im 12. Jahrhundert die Wohnung der Grafen von Wartberg[5]. Die Umfassungsmauer, ein fester, steinerner Turm oder Bergfried und einige Wirtschaftsgebäude, wahrscheinlich aus Holz, werden die erste Burg gebildet haben.

Eine großartige Umwandlung vollzog sich mit der Wartburg, als Landgraf Hermann I. (1190—1217) sie zu seiner Residenz erkor. Von nun an hatte sie nicht bloß dem kriegerischen Zweck einer Burg, sondern auch den künstlerischen Ansprüchen ihres feinsinnigen Besitzers zu genügen. Jetzt entstand neben dem alten Bergfried, etwa in den Jahren 1205—1223, das Landgrafenhaus oder der Palas[6]. Seine östliche Wand steht auf der Umfassungsmauer. Der heutige größere Turm ist nicht mehr der alte Bergfried, sondern

---

[1] Nach Dehio (Zwei romanische Zentralbauten, in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur I, Heidelberg 1907/08, 250 ff) ist die Burg Egisheim eine Ableitung aus dem Orient, errichtet wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

[2] Über Doppelkapellen in Burgen vgl. ‚Kirchenschmuck‘ 1897, 30 ff.

[3] Dehio, Handbuch I 101 f 172 186; III 349. Stiehl, Wohnbau 335 ff.

[4] Wenck, Älteste Geschichte der Wartburg 30. Stiehl a. a. O. 70 ff.

[5] Wenck a. a. O. 36.

[6] Ebd. 39 ff. Weber, Baugeschichte der Wartburg 67 f.

stammt aus dem 19. Jahrhundert, steht aber fast auf derselben Stelle wie der erste.

Das Landgrafenhaus ist in Deutschland der besterhaltene romanische Palasbau, zudem eine wahre Kunstleistung, deren Wiederherstellung im vorigen Jahrhundert leider nicht völlig geglückt ist. Zum Nachteil des inneren und äußeren Gesamtbildes sind neue Bauten angefügt und alte Teile unrichtig ersetzt worden. So ist die Freitreppe an der Westfront des Hauses durchaus modern. Das schönere Original war eine Doppeltreppe, die von rechts und links in das zweite Geschoß anstieg.

Die ganze Anlage dieses Herrschaftssitzes ist überaus zweckmäßig und im Gegensatz zu andern, engen und winkligen Burgen sehr geräumig. Die östliche Langseite, hart am Felsrande, war schmucklos. Desto reicher entfaltete sich die Kunst auf der westlichen, dem Hofe zugekehrten. Das Gurtgesims über dem zweiten Geschoß ist ursprünglich Dachgesims gewesen. Doch wurde das dritte Geschoß bald nach dem zweiten, etwa in den Jahren 1215—1223, aufgesetzt. Sämtliche drei Geschosse öffnen sich nach dem Hofe in prächtigen Arkadengalerien.

Die Anordnung der inneren Räumlichkeiten[1] ist noch so deutlich erkennbar, daß der Wartburgpalas für die grandiose, aber nicht mehr rekonstruierbare Ruine der sog. Barbarossaburg in Gelnhausen[2] und andere stark beschädigte Pfalzen und Burgen einen willkommenen Ersatz bietet.

Über dem Keller erhebt sich das erste Geschoß mit zwei gewölbten Räumen an den Flügeln des Hauses, also im Süden und Norden, und mit einem holzgedeckten Raume zwischen beiden. Der südliche Teil heißt Elisabeth-Kemenate[3]. Es war das Frauengemach, die Stätte, an der sich die Familie aufhielt, und verdankt seinen Namen der edelsten Herrin, die hier einstens schaltete[4]. Der Kemenate entgegengesetzt befindet sich heute die Hofküche. Doch verrät der Luxus dieses Raumes, daß seine ursprüngliche Bestimmung eine andere gewesen ist. Vielleicht war hier das herrschaftliche Schlafzimmer[5]. In der Mitte lag der Speisesaal. Zwischen diesem und der Hofküche bildet eine

---

[1] Weber, Baugeschichte der Wartburg 91 ff.

[2] Oben S. 85 90. Die erste gründliche Arbeit über diesen Bau hat geliefert Bickell, Gelnhausen 15 ff. Nach Bickell ist er zwischen 1190 und 1200 entstanden. Ferner Karl Simon, Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland, Straßburg 1902, in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 36. Ders., Zur Gelnhausener Kaiserpfalz, im Repertorium für Kunstwissenschaft 1904, 133 ff. Stiehl, Wohnbau 73 f 252 262 f.

[3] Caminata bedeutet ein Zimmer mit Kamin.

[4] Über die hl. Elisabeth ausführlich oben Bd II, S. 205 ff.

[5] So Weber a. a. O. 91.

Treppe den Übergang in das zweite Geschoß. Sie führt zunächst in die Sängerlaube; von da gelangt man über einige Stufen abwärts in den Sängersaal, wo sich der Sage nach im Jahre 1207 der Sängerkrieg abgespielt hat[1]. An diesen Saal grenzt im Süden die gewölbte, vielleicht erst unter Landgraf Ludwig IV. und der hl. Elisabeth angelegte Kapelle mit Vorraum. Ihr entsprechend war im Nordflügel das holzgedeckte Landgrafenzimmer eingerichtet. Vor der Sängerlaube und dem Sängersaal läuft im Westen, also nach dem Burgplatz hin, der Kapellengang, die heutige Elisabethgalerie. Das dritte Geschoß wird von einem ungeteilten Festsaale mit einer Galerie nach der Hofseite in Anspruch genommen. Die heutige Einrichtung des Saales ist neu[2].

Es liegt auf der Hand, daß Landgraf Hermann I. mit der Verlegung seiner Residenz auf die Wartburg außer dem Palas noch andere Gebäude errichten lassen mußte, deren das herrschaftliche Gefolge bedurfte[3]; an Platz fehlte es innerhalb der weiten Umfassungsmauer nicht. Sie werden auf dem Grunde des späteren Ritterhauses und der an dieses sich anschließenden Gebäude gestanden haben.

Vergegenwärtigt man sich diese Bauten, so erhält man ein klares Bild von der Wartburg des 13. Jahrhunderts sowie im allgemeinen von einer größeren mittelalterlichen Burg und befestigten Pfalz.

Ein schmaler Steig, vielleicht nur für einen einzigen Reiter passierbar, schlängelte sich im Norden bis zur Höhe des Burgfelsens hinauf. Hier stand der jetzt kaum noch als solcher erkennbare Torturm mit Graben und Zugbrücke. Durch drei Tore, die im Turmbau selbst lagen, erreichte man den vorderen Burghof, die Vorburg. An dem Aufgange zum Torturm von der Hofseite her war ein Relief angebracht, das einen Drachen vorstellt, der einen Ritter verschlingt. Es ist König Ortnit, der in Schlaf versunken war und durch das Ungetüm den Tod findet. Diese Szene aus der deutschen Heldensage sollte wohl der Burgwache die Mahnung zurufen, stets auf der Hut zu sein[4]. Heute sieht man das Relief über dem Hauptportal des Palas.

Beim Eintritt in die Vorburg rechts, also im Westen, stand ein festes Haus für den Burghauptmann und seine Leute. Daran stieß die Wohnung

---

[1] Vgl. vorliegenden Werkes Bd IV, S. 317 ff; Martin, Der Minnesang in Thüringen 177 ff.

[2] Eine gute Vorstellung von einem spätromanischen ritterlichen Festsaal gibt der mit seltenem Kunstverständnis ausgeführte prachtvolle Minnesängersaal in ‚Alt-Bayern‘ zu Berlin. Zur Orientierung vgl. M. Rapsilber, Das Haus ‚Alt-Bayern‘ in Berlin, Potsdamerstraße 10/11. Eine Großstadt-Studie, dem Erbauer, Herrn Architekt Wilhelm Walther, gewidmet, Berlin 1904.

[3] Weber a. a. O. 116 ff.

[4] Martin a. a. O. 169 f. Vgl. oben Bd IV, S. 147 vorliegenden Werkes.

der Roßknechte und Eselstreiber samt ihren Tieren. Es folgte die ‚Hofstube‘ [1], ein steinernes Haus mit Küche für die Hofbeamten und die Dienerschaft, dann die Burgkapelle, die wohl noch der allerersten Gründung durch Ludwig den Springer angehört; denn jede Burg mußte eine Kapelle haben [2]. In einiger Entfernung von ihr, aber in derselben Fluchtlinie mit den genannten Gebäuden stand, gegenüber dem Haupteingang des Palas, die alte Hofküche. Nimmt man noch die von einem Holzhäuschen geschützte Zisterne hinzu, die zwischen der Hofküche und dem Palas lag und im Falle einer Belagerung den Wasserbedarf zu decken hatte [3], so ist in der Hauptsache das Bild der wundervoll gelegenen Wartburg des 13. Jahrhunderts gezeichnet, eines baukünstlerischen Kleinods, reich an Erinnerungen, die an hochbedeutsame Episoden, namentlich der deutschen Kulturgeschichte, anknüpfen.

Am höchsten ragten hervor der weithin sichtbare ältere Bergfried [4] im inneren Burghofe und der Torturm. Das prächtigste Gebäude aber war das Landgrafenhaus, der Palas. In ihm, namentlich in seinen fein gearbeiteten Säulen und Kapitellen, hat auch eine der Architektur untergeordnete Kunst, die Bildnerei, eine würdige Vertretung gefunden.

---

[1] An dieser Stelle steht heute die im 19. Jahrhundert erbaute Dirnitz (Dornze oder Dornzin), so viel wie heizbarer Raum. Weber, Baugeschichte der Wartburg 121.

[2] Weber (a. a. O. 122 f) vermutet, im Hinblick auf die Neuenburg (vgl. oben S. 97), ohne den Anhalt baulicher Reste, daß jene Kapelle zur Zeit, als die Wartburg Residenz wurde, ein Obergeschoß erhalten hat. Der Analogieschluß wäre berechtigt, wenn sich beweisen ließe, daß auf der Neuenburg neben der Doppelkapelle noch eine andere, wie auf der Wartburg die Palaskapelle, gleichzeitig benützt wurde. Eltz, die besterhaltene deutsche Burg und noch jetzt in allen Teilen bewohnbar (vgl. oben Bd I, S. 241 [6]), hatte allerdings zwei Kapellen, aber sie gehörte als Ganerbenburg vier gleichberechtigten Mitbesitzern. Otto Piper, Burgenkunde [2], München und Leipzig 1905, 521 ff. Stiehl, Wohnbau 97 ff. Über österreichische Burgen handelt Otto Piper, 5 Tle, Wien 1902—1907.

[3] Über die praktische Einrichtung der alten Zisterne, die jetzt ausgeräumt und offen gelassen ist, vgl. Weber a. a. O. 124 f. Die heutige Steinbrüstung mit hohem Zinnenkranz ist aus dem 19. Jahrhundert und gehört nicht hin.

[4] Der gotische Turm in der südlichsten Ecke des Burgplatzes ist erst zu Anfang des 14. Jahrhunderts von Friedrich dem Freidigen (vreidic heißt mutig, kühn) errichtet worden.

Zweiter Abschnitt.

Bildhauerkunst.

In einem Ablaßbriefe vom 28. Januar 1275 sagt Bischof Konrad von Straßburg, daß der Bau des Münsters gleich den Blumen des Mai in mannigfaltiger Pracht emporsteigt, die Augen der Beschauer mehr und mehr auf sich zieht und mit süßem Genuß erfüllt[1].

Es ist dies eine der wenigen Stellen, in denen ein mittelalterlicher Autor, wenngleich nur kurz, aber doch deutlich, ja sogar mit dichterischem Schwunge den Eindruck schildert, den eines der gewaltigsten Bauwerke der Zeit auf die Mitwelt ausgeübt hat. Oft und oft haben die Minnedichter den Wonnemonat und das neue Leben, das er der ganzen Natur einhaucht, besungen. Jetzt vergleicht der Straßburger Kirchenfürst in einer trockenen Urkunde den sich erhebenden Münsterbau und all den Schmuck, über den die Kathedralgotik verfügt, mit der Fülle des Schönen, das der von alt und und jung lebhaft ersehnte Mai aus der bisher so starren Erde hervorzaubert. Aber nicht bloß *er* ist entzückt über den Wunderbau. Der Bischof sieht, wie auch andere mit großem Interesse das werdende Gotteshaus betrachten, er bezeugt, daß mit dem Aufsteigen der Mauermassen die Scharen der Zuschauer sich mehren und alle in vollster Befriedigung von dem Kunstwerk scheiden[2].

Was die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen an dem werdenden Straßburger Münsterbau vornehmlich fesselte, war nach dem Zeugnis des Bischofs Konrad nicht der Bau an sich, sondern das mannigfaltige Zierwerk, war die Plastik in ihren ungezählten Ausgestaltungen, die ornamentale Bildnerei, wie die Gotik sie geschaffen hatte.

Mit dem Aufschwung der Baukunst hob sich aber auch die *figürliche* Plastik zu einer Höhe, daß sie der altklassischen als ebenbürtig zur Seite steht.

---

[1] Urkundenbuch der Stadt Straßburg II 28, Nr 42: Opus ecclesie Argentinensis sicut flores maji variis ornatibus consurgens in altum oculos aspiciencium magis et magis allicit et eisdem dulcibus oblectamentis alludit.

[2] Ähnlich in der Chronik des Burkard von Schwäbisch-Hall über die Stiftskirche zu Wimpfen i. Tal; oben S. 72 f.

Vergleicht man die Leistungen der deutschen bildnerischen Kunst im 12. Jahrhundert mit den besseren Schöpfungen des 13., so zeigt sich sofort ein scharfer Kontrast. Dort meist steife, starre Gestalten, die mitunter nur in ihren Umrissen den menschlichen Typus verraten, hier Naturwahrheit, Freiheit in Haltung und Gebärde, ein Ebenmaß der Formen, eine Faltengebung, daß man erstaunt über den raschen Wechsel in der Kunstrichtung.

Die Erklärung dieser höchst merkwürdigen Erscheinung liegt in dem Wandel, den die Baukunst erfahren hatte, und in dem Einfluß, den dieser Wandel auf den Geschmack der Zeit ausüben mußte. Die gotische Baukunst stellt an die Meißelfertigkeit weit höhere Anforderungen als die romanische; kein Wunder also, daß während der romanischen Periode die Bildhauerkunst rückständig blieb. Dazu kam, daß durch die heitere Eleganz der Gotik der Schönheitssinn in weit höherem Grade geweckt wurde als bisher. Man gewahrte nicht bloß den weiten Abstand zwischen den Gebilden der bisherigen Plastik und der Wirklichkeit, sondern man fühlte zugleich das lebhafte Bedürfnis, in der Kunst der Natur näher zu kommen, ein Bedürfnis, dem die gesteigerte technische Fertigkeit bereitwilligst entsprach.

Das Streben, der Natur möglichst nahe zu kommen, wurde wesentlich unterstützt durch die mittelalterliche Gepflogenheit, nicht bloß die Gebilde aus Holz, sondern auch die steinernen zu bemalen. Heute sind von diesen Farben in einzelnen Fällen noch spärliche Reste übrig, die ahnen lassen, welche Frische und welches Leben beispielsweise von einem figurenreichen Westportale dem Auge des Beschauers entgegensprühte. Den Menschen jener Zeit waren die Gestalten in der Farbe des kalten Steines viel zu unnatürlich. Sie mußten der Welt, in die sie gestellt waren, tunlichst ähnlich gemacht werden. Dazu diente auch eine geschickte Bemalung.

So entfaltete sich, angeregt durch die Vorgänge in Frankreich[1] und doch wieder originell, eine deutsche Bildnerei, die in ihren höchsten Leistungen jede gleichzeitige, selbst die französische, an Vollkommenheit überragt.

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß diese Kunst, gleichviel ob man sie spätromanisch oder gotisch nennen will, eben weil sie sich an die Natur, an das tatsächlich Gegebene anlehnte, auch ein Spiegel des Lebens jener Tage werden mußte. Sie ist also nicht bloß durch ihre Form, sondern auch durch ihren Inhalt bedeutungsvoll geworden für die Kulturgeschichte.

---

[1] Vgl. August Schmarsow, Das Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur, in dem Repertorium für Kunstwissenschaft 1898, 417 ff; Karl Franck Oberaspach, Zum Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur, ebd. 1899, 105 ff; 1900, 24 ff. Besonders Goldschmidt, Studien 22 ff.

Im folgenden soll vorerst die Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts mit Ausschluß der Grabplastik, dann diese getrennt behandelt werden.

Zu den ersten plastischen Arbeiten, die in Deutschland als verheißungsvolle Vorboten einer neuen Kunstrichtung gelten müssen, gehören einige Stuckreliefs. Es sind zunächst die um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts entstandenen Figuren[1] der Mutter Gottes mit dem Kinde und der stehenden Apostel an den Chorschranken der St Michaelskirche zu Hildesheim. Gegenseitige Beziehung fehlt ihnen gänzlich. Aber die Köpfe sind charaktervoll, und jede Gestalt verrät ein gewisses Maß von Bewegungsfreiheit. In den Gewändern bekundet sich eine anerkennenswerte Mannigfaltigkeit, aber auch eine merkwürdig erregte Faltengebung, die sich ganz ähnlich auf byzantinischen Elfenbeinreliefs wiederfindet[2].

Dieselbe Beobachtung läßt sich bei den vielleicht um wenig späteren Stuckfiguren an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt machen[3]. Sie stellen je sechs sitzende Apostelfiguren, auf der Südseite mit Christus, auf der Nordseite mit Maria in der Mitte, dar. An ihnen wie an den Hildesheimer Figuren hat sich teilweise noch die alte Farbe erhalten.

Ungefähr aus der gleichen Zeit stammt das Bogenfeld am Nordportal der St Godehardikirche zu Hildesheim[4] mit den Brustbildern Christi und der heiligen Bischöfe Epiphanius von Padua († 496)[5] und Godehard von Hildesheim († 1038). Der Heiland erhebt segnend die Rechte, in der Linken hält er ein Buch. Auch Epiphanius trägt ein Buch, Godehard das Kirchenmodell. Mit ehrfurchtsvoller Gebärde und mit andächtigem Blick schauen beide zum Erlöser hin. Es ist zumal mit Rücksicht auf die frühe Zeit ein höchst beachtenswertes Kunstwerk, durch das der seelische Ausdruck schon in sehr ansprechender Weise zur Geltung kommt.

Gleichfalls aus Stuck sind die etwas jüngeren Engel im Mittelschiff der Kirche zu Hecklingen bei Staßfurt[6]. Mit ihren weit ausgreifenden Fittichen

---

[1] Abbildungen bei Weese, Die Bamberger Domskulpturen 4 u. 5.

[2] Goldschmidt a. a. O. 13 ff. Reiche, Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn 937.

[3] Abbildung bei Hasak, Bildhauerkunst 17 ff und bei Sauerlandt, Deutsche Plastik 6 u. 7.

[4] Abbildung bei Hasak a. a. O. 28. Goldschmidt a. a. O. 10 f und bei Redslob, Das Kirchenportal, Tafel 2. Vgl. Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim I 149 f.

[5] Vgl. Bertram, Hildesheims Domgruft 33.

[6] Goldschmidt a. a. O. 20, mit Abbildung S. 19. Über die Stuckfiguren Christi und der Apostel an der Westempore der Klosterkirche in Gröningen bei Halberstadt vgl. Goldschmidt a. a. O. 8 13 und, abweichend davon, Creutz, Anfänge 63 f.

sind sie überaus geschickt in die Arkadenzwickel gesetzt. Ihre Gewandmotive sind ähnlich wie in Halberstadt und Hildesheim. Im besondern werfen die Untergewänder an ihren Enden eigentümliche Faltenwellen, die mit dem Gesetze der Schwere kaum in Einklang zu bringen sind.

Beachtenswert sind sodann die sechs frühgotischen, jetzt grau überstrichenen Stuckfiguren an der Kanzel der Neuwerkkirche zu Goslar.

In das ausgehende 12. und in das frühe 13. Jahrhundert gehören auch einige Kreuzigungsgruppen aus Holz.

Das Bild des Gekreuzigten hat in der Kunst höchst bezeichnende Wandlungen erfahren. Das früheste christliche Altertum war nicht im stande, den Sohn Gottes, die unendliche Majestät, am Schandholze des Kreuzes darzustellen. Es widersprach den ästhetischen Grundsätzen eines klassisch geschulten Künstlers, Christus den Verbrechertod des Sklaven sterben zu lassen. Jahrhunderte mußten verstreichen, bis man sich in die so ungewohnte Vorstellung eingelebt hatte und an der Tür von Santa Sabina zu Rom im 5. oder 6. Jahrhundert einen der ersten Versuche machte, die Kreuzigung Christi in Hochrelief abzubilden. Die Arbeit läßt erkennen, daß die Behandlung eines derartigen Stoffes dem Meister etwas Ungewohntes war. Aber worauf es hier ankommt: der Ausdruck des Leidens wird an dieser Plastik ganz und gar vermißt. Christus hat die Augen offen und steht gleich den Schächern auf dem Boden. Von den Kreuzen sind fast nur die Enden der Querbalken zu sehen [1].

Diese Grundidee vom Kruzifixus hat sich auch während der folgenden Jahrhunderte erhalten. Die romanischen Kruzifixbilder sind vielfach aus unbeholfenen Händen hervorgegangen. Das eine jedoch ist fast allen gemeinsam: Christus hängt am Marterholze nicht wie einer, der gemartert wird, sondern erhaben und machtvoll wie ein König. Der Leib ist entweder gar nicht oder nur wenig gekrümmt, das Haupt aufrecht, mit offenen Augen und, wenn gekrönt, nicht mit Dornen, sondern mit einer Fürstenkrone. Es ist der König Himmels und der Erde, der seine göttliche Hoheit auch in der tiefsten äußeren Erniedrigung nicht verleugnet.

Ganz allmählich vollzieht sich der Wechsel in dieser künstlerischen Auffassung. Will man nach der Ursache forschen, die den Wandel bestimmt hat, so wird es keine andere sein als die größere Naturwahrheit des neu aufkommenden Stils, der Gotik. Der Künstler des 13. Jahrhunderts sagte sich,

---

[1] Vgl. H. Grisar, Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Türe von Santa Sabina in Rom, in der Römischen Quartalschrift 1894, 1 ff. Abbildung bei Schönermark, Der Kruzifixus 24—25. Vgl. L. Bréhier, Les origines du Crucifix dans l'art religieux [2], Paris 1904, 32; Rothes, Christus 153 ff.

daß die Art, wie die Vergangenheit den gekreuzigten Heiland dargestellt hat, der Wirklichkeit doch nicht entsprach. Christus ist uns ja in allem gleich geworden, die Sünde ausgenommen, also auch in der Empfindung des Schmerzes. Dieser vollkommen richtigen Erwägung verdankt das gotische Ideal des Kruzifixbildes seine Entstehung. Es hat leider die anfängliche Naturtreue nicht bewahrt, sondern ist in der Spätzeit des Mittelalters in abstoßende Übertreibungen ausgeartet.

Die ältesten hier in Betracht kommenden Darstellungen der Kreuzigung haben die neue Auffassung vorbereitet; so die Gruppe unter dem Triumphbogen des Domes zu Halberstadt. Sie ist noch romanisch. Aber schon sind die Vorboten einer neuen, freieren Kunst deutlich erkennbar. Die Nebeneinanderstellung der Füße des Gekreuzigten weisen auf das 12. Jahrhundert. Auf das Ende dieses Jahrhunderts deuten die weniger steife Körperhaltung des Heilandes und die sehr geschickte Art, wie Maria die Hände über der Brust faltet [1].

Der Kruzifixus im vaterländischen Museum zu Dresden stammt aus dem Dom zu Freiberg in Sachsen und zeigt bereits die Füße übereinander, was seit dem 13. Jahrhundert die Regel wird [2]. Der Körper ist lang gestreckt, sogar anatomisch herausgearbeitet, das Haupt aufrecht mit edlem Schmerzensausdruck. Die Begleitfiguren Maria und Johannes können wegen ihrer Steifheit nicht befriedigen.

Weit vollkommener als diese zwei Holzkreuze ist das dritte in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, jetzt im nördlichen Querschiff. Zwar stehen die Arme genau rechtwinklig vom Körper ab, der wiederum genau vertikal auf dem Längsbalken ruht. Trotzdem wirkt das Bildwerk durchaus nicht unnatürlich. Im Gegenteil; es liegt eine hohe Würde in diesem Kruzifixus, der das Antlitz ein wenig nach rechts kehrt und dessen Züge ahnen lassen, daß ihm seine unendliche Liebe schlecht vergolten werden wird [3].

---

[1] Hasak, Bildhauerkunst 16, gibt als wahrscheinliche Entstehungszeit 1210 bis 1230 an. Nach dems., Kirchenbau II 300, dürfte das Triumphkreuz im Dom zu Halberstadt ‚kurz vor 1200‘ entstanden sein.

[2] Abbildung bei Dehio und v. Bezold, Denkmäler, Tafel 2. Der Kruzifixus vom Kreuzaltar der Klosterkirche in Wessobrunn, jetzt in der Pfarrkirche, stammt aus dem 13. Jahrhundert und hat noch die Füße nebeneinander (Abbildung bei Hager, Die Bautätigkeit im Kloster Wessobrunn 247).

[3] Andere nennenswerte Holzkruzifixe befinden sich im Westfälischen Landesmuseum zu Münster (Abbildung bei Dehio und v. Bezold a. a. O., Tafel 4, 1 [12. Jahrh.] und 4, 3 [erste Hälfte des 13. Jahrh.? Christus ganz bekleidet]), in der Stiftskirche zu Aschaffenburg (bemalt; sehr große Seitenwunde, Anfang 13. Jahrh.?), im Dom zu Osnabrück (13. Jahrh., Abbildung bei Siebern und Fink, Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover IV, Hannover 1907, Tafel 8). In diesen

Wechselburg.

Einen gewaltigen Fortschritt bekundet die deutsche Plastik um 1230 in den Kunstschöpfungen zu Wechselburg, zwischen Leipzig und Chemnitz. Die dortige katholische Schloßkirche, romanisch mit gotischem Gewölbe, gehörte einstens zum Augustinerkloster Zschillen.

Zuerst fesselt der Lettner aus dem grobkörnigen, roten Rochlitzer Sandstein. Er steht nicht mehr an seinem ursprünglichen Platze, sondern ist so weit zurückgeschoben worden, als es der Raum gestattete, und bildet jetzt die Rückwand des Hochaltars. Damit hängt eine zweite Änderung zusammen. Einstens ragte aus der Mitte des Lettners eine gleichfalls mit trefflichen Bildwerken geschmückte Bühne hervor, von der herab der Prediger dort, wo Chor und Langschiff zusammentreffen, den Gläubigen das Wort Gottes verkündigte. Durch die Verstellung des Lettners wurde auch die Loslösung dieser Bühne notwendig. Sie fand ihren Platz im Schiff der Kirche und dient auch jetzt noch als Kanzel. Ihr plastischer Schmuck läßt sich gut betrachten, während die Figuren des Lettners hinten im Chor sehr ins Dunkel gerückt sind, da man die alten Fenster unbegreiflicherweise zum Teil vermauert hat. Bei Würdigung der Skulpturen ist das ursprüngliche Ganze festzuhalten: der Lettner, wie er ehedem stand, in seiner Vervollständigung durch die Kanzel. Es ist eine ausdrucksvolle Predigt, die der Gläubige durch die Spruchbänder der einzelnen Personen beständig vernahm, eine Predigt über das Grundgeheimnis des Christentums in der klassischen Sprache einer hochentwickelten Kunst.

Die Zentralfigur ist Christus, der Gekreuzigte (Bild 33 auf Tafel 10). Das Triumphkreuz aus Holz überragt mächtig den ganzen Lettner. Zu beiden Seiten stehen Maria und Johannes [1]. Über dem Haupte des Heilandes sieht man Gott Vater mit dem Heiligen Geist in Gestalt einer Taube. Rechts und links halten trauernde Engel den Querbalken des Kreuzes, an dem Christus hängt und das einem größeren Kreuze aufgelegt ist. Darunter liegt Adam. Er hält die Schale in den Händen, den im Mittelalter wohlbekannten heiligen

---

vier Fällen stehen die Füße des Gekreuzigten nebeneinander. Übereinander stehen sie bei der Figur des Kruzifixus aus Nord-Affel (jetzt im Herzoglichen Museum zu Braunschweig, Saal 2, Nr 259; 13. Jahrh.; das Kreuz ist neu) und auf dem Triumphkreuz in der Vorhalle von Niedermünster zu Regensburg, wohl schon vom Anfang des 14. Jahrhunderts. Über andere Holzkruzifixe in Regensburg vgl. Seyler, Plastik Regensburgs 22 ff.

[1] Irrtümlich behauptet Wilhelm Lübke (Geschichte der Plastik², Leipzig 1871, 420), daß die Figuren des Gekreuzigten, der Mutter Gottes und des hl. Johannes aus Ton bestehen.

Gral, in den das Blut des Gottmenschen träufelt. Maria und Johannes stehen auf zwei Gestalten, die man als Judentum und Heidentum gedeutet hat [1].

Rechts und links unter dem Gekreuzigten stehen je zwei Figuren aus dem Alten Testament, von links nach rechts Daniel und David, Salomon und Isaias, Vorbilder und Propheten des Gekreuzigten. In dem Zwickel darunter erblickt man an den äußersten Enden zwei Engel mit Heroldsstäben in den Händen, in den mittleren Zwickeln die Halbfiguren Abels und Kains mit ihren Opfergaben.

An der Kanzel, also ursprünglich unter dem Kruzifix und zwischen den vier Gestalten, ist links die eherne Schlange und rechts das Opfer des Abraham dargestellt; vorn Christus in der Mandorla mit Buch und erhobener Rechten, umgeben in den Ecken von den Symbolen der Evangelisten, zu beiden Seiten Maria auf der Schlange und Johannes der Täufer auf einer menschlichen Figur stehend.

Diese Auflösung des Lettners zu Wechselburg in seine Teile ist zugleich seine Erklärung. Der Gedanke und seine theoretische Durchführung ist theologische Arbeit. Seine Umsetzung in Stein ist das unsterbliche Werk eines unbekannten Meisters. Die theologische Idee, welche dem Kunstwerk zu Grunde liegt, ist die des Opfers. Christus am Kreuz ist das große Weltopfer auf Kalvaria, das im Alten Testament auf die verschiedenste Weise vorausgesagt und vorgebildet wurde; so durch die eherne Schlange und durch das Opfer Abrahams. In Abel sieht der Beschauer das Beispiel eines mit reinem Herzen Opfernden, in Kain das Gegenteil. Die vier Figuren rechts und links unter der Kreuzigungsgruppe haben gleichfalls eine nähere Beziehung zum Opfertode Christi. In dem heiligen Gral Adams und seinem Inhalt ist das Fortleben des blutigen Opfers angedeutet; es erneuert sich täglich unblutig auf den Altären der Kirche.

Das ist es also, was der Heiland vorn an der Kanzel der Welt predigt: ‚Ich habe durch meinen Opfertod die Welt erlöst. Nur wer meinen Worten folgt, hat Anteil an meinem Werke. Meine Worte aber sind niedergelegt in den vier Evangelien.‘ Bezeichnenderweise ist diese mittlere Gruppe an der Kanzel ähnlich ausgeführt wie auf der Darstellung des Jüngsten Gerichts [2]: Christus mit erhobener Rechten, in der Linken das Buch des Lebens, zu beiden Seiten Maria und der größte Heilige des Alten Bundes,

---

[1] Über schlechte Abgüsse dieser Kreuzigungsgruppe und danach hergestellte Photographien vgl. Hasak, Bildhauerkunst 15 [1]. In der ganzen Anlage hat mit dem Wechselburger Kruzifixus große Ähnlichkeit das Triumphkreuz zu Bücken in der Provinz Hannover. Über dieses vgl. Wilh. H. Mithoff, Kunstdenkmale und Altertümer im Hannoverschen V, Hannover 1878, 147 f.

[2] Vgl. Rothes, Christus 284 ff.

der Täufer. Der Künstler oder besser sein Berater wollte, ohne das Schreckhafte jenes letzten Gerichtstages auszuführen, doch mit einem Fingerzeige auf den großen Abschluß alles Zeitlichen hindeuten und mahnen, daß sich jeder die Früchte des Todes Christi rechtzeitig zu nutze mache.

Über die Grundidee des Lettners in Wechselburg kann also kein Zweifel sein. Mit ihr fällt auch ein Licht auf die beiden Gestalten, welche rechts und links an den Pfeilern stehen. Jetzt allerdings sind sie völlig aus dem Rahmen gerissen. Anders, als der Lettner noch am alten Platze stand. Damals gehörten sie zu ihm und forderten daher auch eine Deutung, die in den geschlossenen Rahmen des ganzen Kunstwerks paßte. Links steht ein Mann mit glattem Gesicht und barhaupt, in Rüstung mit Schild und Schwert. Und doch ist es kein mittelalterlicher Ritter. Dagegen spricht die Art seines Panzers. Der Krieger gehört einer ganz andern Zeit an. Rechts steht die Gestalt eines bejahrten Priesters, eines Oberpriesters mit Mitra und Stab in der Rechten, mit einem Kelch in der Linken. Nichts liegt näher, als diese beiden Figuren aufeinander zu beziehen und auch in ihnen eine Hindeutung auf das große Opfer am Kreuze zu finden. Dann aber ist die Figur links der Kriegsfürst Abraham und die Figur rechts Melchisedech[1].

Der Wechselburger Lettner erinnert lebhaft an die plastischen Schöpfungen mittelalterlicher Kirchenfassaden. Er umspannt den ganzen Inhalt des Offenbarungsglaubens, er umfaßt den Himmel, der sich in Gott Vater und den Engeln auf die Erde niedersenkt, er setzt den ersten Menschen mit dem Ausgang aller Zeitlichkeit in Verbindung, er umschlingt die Zeit und die Ewigkeit. Aber dieser Lettner erreicht seinen Zweck weit einfacher, weit schlichter als die oft sehr komplizierten Fassadenbilder. Er rückt das Grundgeheimnis wirkungsvoll in die Höhe und unterstellt ihm in feinster Auswahl einige im Dreieck gruppierte Szenen, die sämtlich auf das obere Bild hinweisen.

Was nun die rein künstlerische Arbeit anlangt, so ist diese von höchster Gediegenheit. Christus hängt am Kreuze nicht als gequälter Mensch, sondern als Gott, als leidender Gott, aber doch in Kraft und Herrlichkeit. Maria und Johannes sind dargestellt in tiefem Schmerz, aber bewahren in Haltung und Miene eine würdevolle Gefaßtheit. Die vier herrlichen Figuren unter dem Kruzifix erinnern lebhaft an die Goldene Pforte im sächsischen Freiberg. Überaus reizvoll ist der Gesichtsausdruck Abels und die Innigkeit, mit der er seine Opfergabe darbringt. Ebenso charakteristisch ist Kains finsteres Antlitz wiedergegeben. Über jedes Lob erhaben sind sodann die Figuren an der Kanzel,

---

[1] Was mir dort gesagt wurde, daß der Ritter den Vater Dedos darstelle, dessen Grabfigur ursprünglich unter dem Ritter gelegen, und der Priester einen Abt, ist ausgeschlossen. Denn der Krieger ist, wie gesagt, kein mittelalterlicher Ritter.

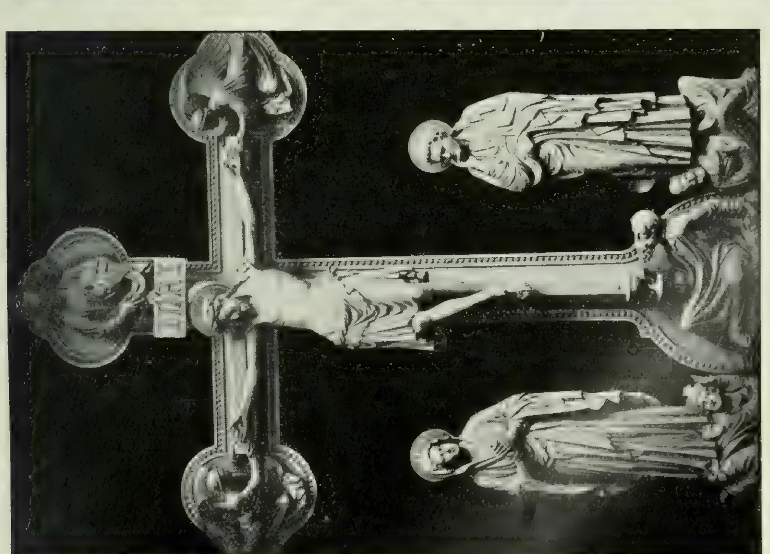


Bild 33. Kreuzigungsgruppe in der Schloßkirche zu Wechselburg. S. 106.

Bild 34. Vier Statuen von der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg. S. 110.



Bild 35. Goldene Pforte am Dom zu Freiberg. S. 109.

die prächtige Christusgestalt inmitten seiner Mutter und des Täufers, die Kraftfiguren des Moses und des Abraham, der dem geduldigen Isaak mit der Hand die Augen zuhält, damit er vor dem blinkenden Stahl nicht erschrecke[1].

Freiberg in Sachsen.

Stilverwandt mit den Wechselburger Skulpturen sind die bald danach an der Goldenen Pforte zu Freiberg in Sachsen entstandenen Bildwerke (Bild 35 auf Tafel 10). Die Goldene Pforte ist ein Rest der alten Pfarrkirche, die der Mutter Gottes geweiht war und im Jahre 1484 von einer Feuersbrunst schwer heimgesucht wurde. Durch ihren architektonischen Aufbau, durch ihre plastischen Arbeiten und durch die geistvolle Art, wie sich diese der Bauschöpfung eingliedern, stellt sie ein Kunstwerk von seltener Vollkommenheit dar. Den Namen hat sie von der einstigen Vergoldung, die mit den Farben wechselte, so daß dieses Portal in seiner ursprünglichen Gestalt und Fassung von großartigster Wirkung gewesen sein muß.

Die Goldene Pforte ist spätromanisch. Das Türbogenfeld und die erste Archivolte weisen leichte Spitzbogen auf, die übrigen Archivolten bewahren den Rundbogen. Die beiden Gewände sind neunfach abgestuft, und zwar kommen auf je fünf Säulen je vier Pfeiler. Von den Säulen sind die beiden äußersten glatt, die zwei nächsten kanneliert, das dritte Paar trägt ein Rhombenornament, das vierte ein Zickzackornament, das fünfte tief eingehauene Schraubenzüge. Die acht Pfeiler sind nischenartig abgefaßt zur Aufnahme von ebensovielen Figuren, die auf kleinen Säulen stehen. Während die Pfeiler in figürlichem Schmuck enden, sind die Säulen von reichen Blätterkapitellen gekrönt.

Zwischen den Deckplatten der Portalstützen und den Ansätzen der Archivolten ist ein prächtiger Fries eingelegt. Die Zahl der Archivolten entspricht den Säulen- und Pfeilerstellungen an den Gewänden; es sind also neun. Über jeder Säule erhebt sich ein ebenso gearbeiteter Bogen, über jedem Gewändestandbild füllt sich der entsprechende Bogen mit Figuren. Durch diesen Wechsel von Säulen und Pfeilern mit ihren Statuen einerseits, anderseits durch die geregelte Abfolge von geometrischen Ornamenten und figürlichen Darstellungen ist aus Architektur und Plastik eine künstlerisch vollkommene Einheit geschaffen und eine Harmonie erzielt, die sich an einem zweiten mittelalterlichen Portal nicht findet[2].

---

[1] Vgl. Prill, Die Schloßkirche zu Wechselburg 33 ff; Hasak, Bildhauerkunst 14 f 18 ff; Dehio, Handbuch I 310 f; Sauerlandt, Deutsche Plastik S. III; Dehio und v. Bezold, Denkmäler, Tafel 3–6.

[2] Dehio a. a. O. 97.

Das beherrschende Bild ist im Türbogenfelde angebracht und stellt Maria mit dem Kinde dar, dem links vom Beschauer die drei Könige aus dem Morgenlande, ein Jüngling, ein Mann und ein Greis, ihre Gaben opfern und dem zwei Engel aus der Höhe huldigen. In der Ecke rechts sitzt der hl. Joseph, zwischen ihm und dem Throne der Gottesmutter steht als Herold ein Engel. Das Ganze ist von einem schönen Friese eingesäumt. Am besten gelungen ist die Figur der seligsten Jungfrau, die hier in ihrer Würde als Himmelskönigin gedacht ist, eine majestätische Erscheinung und dennoch Vertrauen erweckend; denn sie trägt auf ihrem Schoße das Heil der Welt. Das göttliche Kind, dessen Kopf ersetzt ist [1], hält die Rechte segnend empor und scheint die Worte zu sprechen: ‚Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.'

Hervorragenden Kunstwert besitzen sodann die acht Figuren in den Laibungen des Portals, von denen sich einige mit aller Bestimmtheit deuten lassen. So Johannes der Täufer an erster Stelle links vom Eingang, David, die zweite Statue rechts (Bild 34 auf Tafel 10), und ihm gegenüber Salomon, neben diesem die Königin von Saba. Auch die Deutung der äußersten Gestalten als Aaron und Daniel dürfte kaum einem Zweifel begegnen. Fraglich bleiben nur die weibliche Figur neben Aaron und die erste Figur rechts vom Eingang. Jene hält man gewöhnlich, wohl mit Unrecht, für das Symbol der Kirche [2], diese wird besser auf Johannes den Evangelisten als auf den Propheten Nahum zu beziehen sein [3].

Ausgezeichnet sind endlich die Figuren in den vier Laibungen der Bogen, zuerst Engel, dann Apostel und Evangelisten und zu äußerst die Auferstehung der Toten [4]. In den Scheiteln dieser Bogen gewahrt man Gott den Vater [5], der Maria krönt, dann Abraham, der die Seelen aus den Händen eines Engels in Empfang nimmt, ferner den Heiligen Geist in Gestalt der Taube und im Scheitel des vierten Bogens einen Engel, der die Arme nach einem Auferstehenden ausstreckt.

---

[1] Sämtliche moderne Ergänzungen des Portals sind aufgezählt bei Goldschmidt, Studien 43 [1]. Die Abhandlung Goldschmidts über die Freiberger Goldene Pforte ist abgedruckt worden in den Mitteilungen vom Freiberger Altertumsverein, Hft 38, Freiberg i. S. 1902, 56 ff.

[2] Nach andern ist es Bethsabee. So Sauer, Symbolik 356.

[3] Vgl. Goldschmidt a. a. O. 42 [2].

[4] Vgl. Haendcke, Der unbekleidete Mensch 20 f.

[5] An sich wäre die Beziehung auf Christus näher liegend. Aber es scheint doch nicht zu bezweifeln, daß der Künstler die drei göttlichen Personen übereinander darstellen wollte. Erblickt man in der Scheitelfigur der ersten Laibung Christus, so wäre die zweite Person der heiligsten Dreifaltigkeit doppelt, die erste gar nicht vertreten. Das jugendliche Aussehen Gott Vaters darf nicht befremden, die Figur in Freiberg hat kein jugendlicheres Gesicht als die in Wechselburg über dem großen Kruzifixus.

Es fragt sich nun, welcher leitenden Idee der Künstler der Goldenen Pforte gefolgt ist. Man hat an Schriftquellen gedacht, aus denen der Meister oder seine Auftraggeber geschöpft und die er in Stein übertragen haben soll, an ein Muttergotteslied oder an einen Hymnus, der angeblich bei dem Kirchweihfest gesungen wurde[1]. Indes schon die Verschiedenheit dieser Schriftstücke legt den Gedanken nahe, daß bei ihrer Erklärung und Anwendung auf die Goldene Pforte eine gewisse Willkür allzu stark das Wort geführt hat. Weit sachgemäßer und überzeugender ist die Ableitung ihres bildnerischen Schmuckes aus den Gepflogenheiten anderer gleichzeitiger Portale.

Daß das Türbogenfeld des Einganges einer Marienkirche — denn das ist der ‚Dom' zu Freiberg — die Mutter Gottes als Hauptperson enthält, ist nichts Auffallendes. Damit wurde die Anbetung des göttlichen Kindes durch die drei Könige verbunden. Es ist dies ein an französischen Marienportalen, die damals schon bestanden, beliebter Stoff, zugleich ein Akt der Dankbarkeit; denn die drei Könige waren die Erstlinge der aus dem Heidentum zum Christentum Bekehrten, und in ihnen feiert das gesamte Abendland die eigene Bekehrung.

Zum Programm des Marienportals französischer Kirchen gehört aber auch als Abschluß der hohen Mission Mariä ihre Krönung im Himmel.

Endlich erfordert die Idee eines mittelalterlichen Kirchenportals, daß es durch die Vorführung des Endes aller irdischen Zeitlichkeit in dem Beschauer und in dem Eintretenden ernste Gedanken an das Jenseits wachrufe, um so den Beter rasch in die richtige Stimmung zu versetzen und dem, der seines Weges weiter zieht, doch die Gelegenheit zu bieten, sich zu fragen, wohin denn schließlich seine Schritte führen.

Das also werden die drei Gegenstände sein, die ein Marienportal vorzustellen hat.

Die Bauherren der Goldenen Pforte in Freiberg und ihr Künstler lebten in der Tradition und mit der Tradition, die ihnen durch Reisen sowie durch Verkehr und Aussprache mit andern Künstlern und durch Skizzenbücher stets in frischem Gedächtnis erhalten blieb. Auf eins allerdings mußte der Meister in Freiberg verzichten, auf die Wiedergabe dieser drei Stoffe an drei getrennten Portalen, wie dies bei den Kathedralen von Paris, Chartres und Laon möglich war. Der Freiberger Bildhauer mußte sich mit einem Aus-

[1] Anton Springer, Über die Quellen der Kunstvorstellungen im Mittelalter, in den Berichten über die Verhandlungen der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, philos.-histor. Klasse 31, 1 ff, Leipzig 1879. Freiherr Richard v. Mansberg, Daz hohe liet von der maget. Symbolik der mittelalterlichen Skulpturen der Goldenen Pforte an der Marienkirche zu Freiberg i. S., Dresden 1888.

zuge dieses groß angelegten Kathedralprogrammes begnügen[1]. Die Anbetung durch die drei Könige kam als der Hauptgegenstand in das Bogenfeld, die Krönung in bedeutend verkürzter Form in die Mitte der ersten Bogenlaibung, wo auch die Begleitfiguren der Engel untergebracht sind, und das letzte Gericht samt den dazu gehörigen Apostelgestalten in die übrigen Hohlkehlen. Die größeren Statuen an den Gewänden erklären sich gleichfalls durch Anlehnung an bisherige Gewohnheiten.

Der Freiberger Meister hat die Kunst in Halberstadt gekannt, hat die französische Kunst aus ihrer Nachahmung in Magdeburg gekannt. Er aber, ein hochbegabter, durchaus deutscher Künstler, schuf aus der Fülle eigenen Könnens und hat beispielsweise die aus den Gräbern Auferstehenden ungleich besser, naturgetreuer und lebendiger dargestellt als der Bildhauer in Chartres.

Bei dieser Betrachtungsweise erklärt sich die hohe Vollendung der Goldenen Pforte zur Genüge. Sie steht nicht unvermittelt da in einer anscheinend kunstarmen Gegend, sondern sie knüpft an heimatliche Leistungen an, verwertet klug die Errungenschaften des Auslandes, aber alles meisterlich und in vollkommener künstlerischer Freiheit[2].

Es besteht ein schroffer Gegensatz zwischen dieser Schöpfung und dem ungefähr gleichzeitigen Südportal der Magdalenenkirche in Breslau[3], wo nur das zierliche Ornament die Starrheit des Ganzen einigermaßen mildert. Besser ist über der Sakristeitür der Sandkirche zu Breslau ein aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammendes Relief, das die Stiftung der früheren romanischen Kirche darstellt.

Naumburg an der Saale.

Wenige Orte auf deutscher Erde weisen so viele und so kunstvolle Schöpfungen figürlicher Großplastik und so vorzügliches Laubwerk aus dem 13. Jahrhundert auf wie der Dom St Peter und Paul zu Naumburg a. d. S. Tritt man durch die Südtür in das Gotteshaus und wendet

---

[1] Goldschmidt, Studien 38 ff.

[2] Nach J. Bachem (Der Meister der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1907, 323 ff 361 ff) ist der Meister des Christus und des Johannes vom Freiberger Lettner identisch mit dem Künstler der Wechselburger Kreuzigungsgruppe und einiger Figuren an der Goldenen Pforte zu Freiberg. Ausführlicher darüber und über den französischen Einfluß Ders., Sächsische Plastik. Die Naumburger Figuren betrachtet Bachem in seiner Dissertation S. 95 als ideelle Fortsetzung der Plastik an der Goldenen Pforte.

[3] Im Jahre 1546 ist es vom Vinzenzkloster auf dem Elbing hierher übertragen worden. Abbildung bei Lutsch, Bilderwerk, Tafel 1, 1 (vgl. Textband S. 3 6), und bei Redslob, Das Kirchenportal, Tafel 9.

man sich links, so steht man vor dem Lettner des Westchors, in den ein einziges, durch einen Mittelpfosten geteiltes Portal führt. Nach oben ist der Lettner, aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, abgeschlossen durch eine steinerne Balustrade mit Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn. Durch Säulchen mit reizvollen Kapitellen voneinander getrennt stellen sie nach rechts hin dar das Abendmahl, die Auszahlung des Blutgeldes an Judas, die Gefangennehmung, die Verleugnung durch Petrus, die Verurteilung durch Pilatus, die Geißelung und die Kreuztragung. Mitten hinein ragt der Portalgiebel, unter dem, weit größer als die Reliefs, die Kreuzigung aus Holz steht.

Es ist also eine Erzählung von der Liebe und dem Leiden des Herrn, und zwar sind auch die inneren Peinen des Heilandes, die ihm der Verrat des Judas und die Untreue des Petrus verursacht haben, sehr nachdrücklich betont.

Bei näherer Betrachtung fallen drei Dinge besonders auf: die Technik des Meißels, der Realismus und die lebendige Dramatik. Man empfindet es, daß dem Meister nichts zu schwer war; er konnte, was er wollte, der Stein war für ihn gefügig wie Wachs. Und was er wollte, war nichts Phantastisches, nichts Süßliches oder Gekünsteltes. Alles ist so echt und wahr, daß man nicht versteht, wie der Vorwurf des einseitigen Transzendentalismus gegen das Mittelalter entstehen konnte. Ja die Schilderungen sind nur allzu naturgetreu.

In diesem Sinne ist das erste Relief, das Abendmahl, gehalten. Arme Leute, Fischer, sitzen beisammen, essen und trinken. Der eine schiebt eben ein Stück Brot in den Mund, der andere hat einen mächtigen Pokal an die Lippen gesetzt. Ein dritter ergreift mit der Rechten ein Brot, das in einer Schüssel liegt; den Mantel hat er über den Kahlkopf gezogen und blickt von der Seite in das Schiff der Kirche. So dachte sich der Künstler das Mahl, bei dem Christus der Herr das Geheimnis seiner Liebe eingesetzt hat. Trotz dieses herben Realismus ist es doch keine rohe Gesellschaft, die sich hier versammelt hat. Es sind die künftigen Apostel mit all der Naivität, die etwa ihrem damaligen Geisteszustand entsprochen haben mag.

Die beiden Evangelisten Matthäus (26, 23) und Markus (14, 20) berichten, daß Christus seinen Jüngern auf die Frage, wer ihn verraten würde, antwortete: ‚Wer mit mir die Hand in die Schüssel taucht.‘ Johannes (13, 26) berichtet dasselbe Wort mit der Ergänzung: ‚Wem ich das eingetauchte Brot reichen werde, der ist's.‘ Der Evangelist fährt fort: ‚Und als er das Brot eingetaucht hatte, gab er es dem Judas Iskariot.‘

Auf der ersten Tafel nun ist beides vereinigt. Christus hat den Bissen eben eingetaucht und reicht ihn dem Verräter, der die Hand noch in die Schüssel hält.

Das zweite Bild vergegenwärtigt die Auszahlung des Blutgeldes an Judas. Der auf einem Sessel thronende Hohepriester mit verschmitztem Judengesicht und Spitzhut wie die übrigen Juden schüttet dem unglücklichen Jünger die 30 Silberlinge auf den Mantel, den Judas vor ihm ausbreitet. Judas, mit glattem, jugendlichem Gesicht, hat den Mund halb offen und starrt den Hohenpriester an. In seiner Haltung und in seinen Zügen spricht sich wilde Hast, Geldgier, aber auch Entsetzen vor der Schandtat lebhaft aus. Der Hohepriester würdigt den Elenden keines Blickes; er sieht gerade vor sich hin und horcht auf das, was ihm ein Jude ins Ohr zischelt. Auch im Rücken des Judas tuscheln sich zwei Todfeinde des Herrn etwas zu. Was sie reden, hört man nicht. Die Stille, in der die schwarze Tat sich vollzieht, wird nur gestört durch das Klingen und Klirren der Münzen, die der eine verabreicht und der andere in Empfang nimmt. Man sieht, das 13. Jahrhundert verstand sich nicht bloß auf das Monumentale, sondern auch auf die ins kleinste gehende künstlerische Ausführung sinnig komponierter Gruppen.

Als solche reiht sich das dritte Bild an, die Gefangennehmung. In der Mitte läßt sich Christus den Verräterkuß geben. Aber er steht nicht im Vordergrunde. Was das Auge fesselt, ist ein Mann, der mit langem Schwerte einem andern das rechte Ohr abschlägt.

Das nächste Bild, ein Zwickelfeld, sagt es, was blindes Stürmen ohne Demut ist. Da steht die Magd, schaut nach rechts auf die Petrusfigur im dritten Bilde und berührt denselben Petrus im Zwickelfelde an der Schulter, als wolle sie sagen: ‚Eben noch so tapfer; und jetzt willst du von ihm, deinem Meister, nichts wissen.‘ So die Magd. Petrus aber, der vor einer ganzen Truppe von Kriegsknechten zur Verteidigung seines Herrn die Waffe gezogen und dreingeschlagen hatte, verliert angesichts der Magd den Mut und beschwört es, daß er den Menschen nicht kenne; er macht sich aus dem Staube. Auf dem Zwickelfelde rechts sind zwei Männer, der eine mit Schwert, der andere mit Lanze dargestellt, denen der geängstigte Jünger vielleicht in die Hände laufen und vor denen er ebenso feig sein wird wie vor dem Mägdlein.

Auch die nächste Tafel enthält ein treffliches Bild. Pilatus, diese Mischung von Stolz und Schwäche, sitzt würdevoll auf einem Sessel und wäscht seine Hände in Unschuld. Der Jude, welcher den Heiland mit der Linken am Arm hält und ihn vor den Richterstuhl des Römers geführt hat, zeigt mit der Rechten auf die eigene Brust und scheint zu sagen: ‚Wenn du ihn auch für unschuldig hältst, so weiß doch ich, daß er gewiß schuldig ist.‘

Die beiden letzten Bilder kommen hier nicht in Betracht. Sie sind aus Holz und gehören einer weit späteren Zeit an. Reste von alten Tafeln mögen ihnen als Vorlage gedient haben. Die charaktervolle Kunst der vorausgehenden Steinreliefs fehlt ihnen gänzlich.

Bei näherem Zusehen wird es keinem Beschauer entgehen, daß die am wenigsten gelungene Figur dieser alten Tafeln die des Heilandes ist. Dreimal erscheint er auf ihnen: beim Abendmahl, beim Judaskuß und bei der Händewaschung des Pilatus. Aber in keinem Falle genügt der Gesichtsausdruck. Die drei Gestalten sind sich entschieden ähnlich, aber viel zu gewöhnlich. Ähnlich sind sich auch die beiden Petrusfiguren des dritten und vierten Bildes. Beide verdienen alles Lob. Auf der einen wird der Übereifer des Apostels, auf der andern seine verlegene Angst vor der Magd trefflich geschildert. Ähnlich sind sich sodann die drei Judasbilder auf den ersten drei Tafeln. Daß der Meister den Verräter als jugendlich dargestellt hat, bekundet wohl die Absicht, die Schwere des Verbrechens einigermaßen zu mildern. Auf der zweiten Tafel, wo Judas das Blutgeld empfängt, ist er fast kindlich. In der ganzen, prächtig durchgeführten Reihe ist dies die am feinsten durchdachte und dramatischste Gestalt.

Inhaltlich finden die Passionsszenen der Balustrade ihren Abschluß durch die Kreuzigung innerhalb des Lettnerportals. Das Kreuz ist so angebracht, daß der Querbalken auf dem Türsturze, der Längsbalken auf dem Mittelbalken liegt.

Über den künstlerischen Wert der Christusfigur wird verschieden geurteilt. Der moderne Besucher ist durch die Kruzifixbilder mit eingefallenem Körper an etwas anderes gewöhnt. Der Naumburger Künstler hat sich den Heiland als einen Mann in der ganzen Kraft seiner Jahre gedacht, den auch die vorausgehenden Leiden nicht abgezehrt haben: nicht starker, aber auch nicht eingesunkener, sondern mäßig voller Körper mit reichlichem Lendentuch.

Indes, wie man den Realismus des Meisters auch immer begründen mag, es bleibt nun einmal wahr, daß heute diese Figur als Ganzes zu massiv erscheint.

Von dem Haupte des Gekreuzigten wird man sich mit Hilfe der Reproduktionen[1] nur schwer eine richtige Vorstellung machen können. Die besten sind hier die ungeeignetsten. Denn sie geben die Entstellungen, welche das Gesicht mehrfach durch Anstreichen mit Farbe erfahren hat, viel zu treu wieder. Der Beschauer wird diesem Christuskopf dann am ehesten gerecht werden, wenn er ihn bei gedämpftem Licht betrachtet, so daß die Störungen der späteren Zeit verschwinden[2].

---

[1] Auch nicht durch Tafel 17 bei Schmarsow, Die Bildwerke des Naumburger Domes.

[2] Die Verschiedenheit der Besuchszeit dürfte entscheidend gewesen sein für die große Verschiedenheit der Urteile über den Christuskopf im Portal des Naumburger Lettners. Woermann (Geschichte der Kunst II 343) sagt: ‚Besseres hat die ganze mittelalterliche Kunst kaum hervorgebracht.' Sehr günstig urteilt auch der anonyme

Bei dem Naumburger Gekreuzigten scheint sich die ganze Pein des gequälten göttlichen Körpers in dem von langem Haar umwallten Haupte zu konzentrieren. Die Seitenwunde legt die Vermutung nahe, daß alles überstanden und der Tod bereits eingetreten ist. Aber man weiß, daß die Künstler schon in der altchristlichen Zeit und ebenso im Mittelalter öfters mehrere, geschichtlich getrennte Momente in ihren Darstellungen vereinigt haben.

Tatsächlich scheint der Heiland noch zu leben. Ein namenloses Weh bereitet ihm die große, schwere, mit ihren scharfen, langen Stacheln tief in das Fleisch eingedrungene Dornenkrone. Selten wurde an einem Kruzifixbilde gerade diese Folter so drastisch versinnlicht. Der stechende Schmerz macht es weder möglich, die Augen ganz zu öffnen, noch ganz zu schließen. Auch der Mund ist ein wenig geöffnet, gerade so weit, um die leisen Worte der Karfreitags-Liturgie vernehmen zu lassen: ‚Mein Volk, was hätte ich mehr tun sollen und was habe ich nicht getan?‘

Wer dieses Gotteshaupt voll Blut und Wunden einmal unter günstigen Verhältnissen auf sich hat wirken lassen, wird den Ausdruck des bittersten Leides nie vergessen [1].

Das Haupt ist nach rechts, zur Mutter hin geneigt, einer schlanken, wiederholt arg übermalten Frauengestalt, deren bohrender Schmerz über den Verlust des geliebtesten Kindes auf dem Antlitz stark, aber nicht abstoßend ausgeprägt ist [2]. Aus der meisterhaft gelegten Gewandung macht die linke Hand eine Bewegung nach dem Kreuze, während die Rechte sich an das Herz legt. Die Mutter blickt auf den Zuschauer, welcher die aus den Gesten natürlich sich ergebenden Worte vernimmt: ‚Der da leidet, ist Gottes Sohn, ist auch mein Kind, und du wirst verstehen, welch herbes Herzeleid mich erfüllt.‘

Verfasser des schönen Artikels ‚Der Dom zu Naumburg, eine Schatzkammer deutscher Kunst‘, in der ‚Kölnischen Volkszeitung‘ 1908, Nr 351. Anders Hasak, Bildhauerkunst 77. Rein naturalistisch klingt das Gutachten Schmarsows, Die Bildwerke des Naumburger Domes 41: ‚Dieser Kraftmensch, der das Schmählichste duldet, macht keinen Anspruch auf erhabene Hoheit. Aber desto erschütternder wirkt das Opfer des Lebens, das hier gebracht wird, auf alle, die so wie er als knorriger Eichbaum mit der Anwartschaft auf Dauer darinnen stehen, und denen die eigene Stärke das höchste Gut des Mannes dünkt.‘ Schönermark hat in seinem Buche über den Kruzifixus den Naumburger nicht besprochen. Über den Naumburger Kruzifixus an sich und im Vergleich mit dem Wechselburger s. auch Haendcke, Der unbekleidete Mensch 23 ff.

[1] Auch in der Domkapelle zu Goslar befindet sich ein altes hölzernes Kruzifix mit einem Kopf von ergreifender Lebenswahrheit. Der Körper aus späterer Zeit ist unschön.

[2] Manche Abbildungen geben auch hier keine rechte Vorstellung, z. B. bei Sauerlandt, Deutsche Plastik 52. Dieser Kopf berührt unangenehm. Anders derselbe Kopf auf S. 55 rechts unten in der Ecke.

Wenn der Künstler den Schmerz der Mutter in Johannes auf der andern Seite des Gekreuzigten noch steigern wollte, so ist ihm dies gründlich mißglückt. Die Faltenlegung ist trefflich, aber das Gesicht des Heiligen ist verzerrt und die Kopfhaltung unnatürlich. Man sieht ähnliche Mienen bei den Verdammten am Fürstentor zu Bamberg (Bild 39 auf Tafel 11).

Unter dem Gekreuzigten, dem von oben herab zwei Engel mit Weihrauchfässern huldigen, schreitet man durch den Lettner des Westchors und tritt mitten unter die Gestalten der fürstlichen Stifter (Bild 36 auf Tafel 11). Sie sind fast alle mit Namen aufgezählt in einem offenen Briefe[1] des Bischofs Dietrich II. von Naumburg[2], worin dieser die Absicht ausspricht, die von seinen Ahnen im 11. Jahrhundert begonnene Kirche auszubauen, und für diesen Zweck zur Spendung von Almosen auffordert. Die dem Lettner zunächst stehenden Figuren rechts und links vom Eintretenden, David und Salomon, sind modernen Ursprungs und sollten weggeschafft werden; die beiden biblischen Könige erscheinen den zwölf mittelalterlichen Gestalten gegenüber wie Schauspieler. Jene aber, aus einer grobkörnigen, harten Masse gefertigt, sind zwar nicht gleichwertig, als Ganzes indes müssen sie, zumal in ihrer engen Verbindung mit der Architektur, der sie sich einfügen, als ein Kunstwerk allerersten Ranges gelten.

Die Figuren gehören den Geschlechtern der Billunger und der Wettiner an[3]. Vier von ihnen sind mit ihren Frauen vertreten.

An den Fensterpfeilern des in fünf Seiten des Achtecks geschlossenen Chorhauptes stehen von Süden nach Norden Dietmar, der Urenkel Hermann Billungs, Sizzo von Kevernburg, Wilhelm von Kamburg und Thimo von Wettin. Dietmar, auf dessen Schild die Worte comes occisus (der ermordete Graf) stehen, ist im Zweikampf gefallen, und Thimo hat einen Ritter, der ihn durch eine Ohrfeige schwer beleidigt hatte, das Jahr darauf im Pferderennen besiegt und dann aus Rache mit dem Schwert durchstochen.

Eine neuerdings aufgestellte Erklärung der Statuen lautet nun dahin, daß der Meister mit seiner dichtenden Phantasie Dietmar und Thimo in eine künstlerische Verbindung miteinander gebracht, als ob es Dietmar gewesen, der den Thimo beschimpft und dafür von ihm den Todesstoß erhalten habe.

---

[1] Abgedruckt bei C. P. Lepsius, Geschichte der Bischöfe des Hochstiftes Naumburg vor der Reformation I, Naumburg 1846, 292, Nr 64.

[2] Die aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammende angebliche Grabfigur des Bischofs Hildeward († 1032) im Ostchor des Naumburger Domes soll die Züge Dietrichs II. tragen. Abbildungen bei Bergner, Naumburg und Merseburg 43 und bei Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtplastik 206. Vgl. Buchner, Grabplastik in Nord-Thüringen 39.

[3] Vgl. Sörensen, Malerei 239 f.

Dieser Auffassung zufolge, für welche die zwingende Begründung vermißt wird[1], sind Dietmar und Thimo unmittelbar nach der Ehrenbeleidigung dargestellt; die beiden andern Figuren aber nehmen angeblich lebhaften Anteil an der Szene; ebenso mehr oder weniger alle übrigen zehn Gestalten des Westchors: an der Nordwand Eckard mit seiner Gemahlin Uta, dann Gepa und Dietrich, diesen gegenüber an der Südwand das Ehepaar Hermann und Reglindis, denen sich Konrad und Gerburg anschließen. Gerburgs Gemahl ist Dietrich, Gepas Gemahl aber nicht der ihr gegenüber aufgestellte Konrad, sondern Wilhelm. Es liegt mithin die Vermutung nahe, daß Konrad nicht an seinem ursprünglichen Platze steht. Dies ist um so glaubhafter, da diese Figur[2] augenscheinlich am Kopf und an den Händen schwer verletzt worden ist und für diese Teile Ersatzstücke erhalten hat. Sie sind so mißlungen, daß sie als solche sofort erkenntlich sind.

Zu den besten Gestalten zählt das Paar im Norden unter dem Chorbogen: Markgraf Eckard II. († 1046) und seine Gemahlin Uta von Ballenstedt (Bild 37 auf Tafel 11). Eckard ist eine breitschulterige, knochige Gestalt mit großem Kopf. Trotz des ernsten Gesichtsausdrucks sind doch seine Züge nicht abstoßend. Im Gegenteil: das Grübchen im Kinn und das Doppelkinn verraten eine gewisse Gemütlichkeit. Der Haarwuchs ist reichlich. Unter der leichten Mütze quellen die Locken an der Stirn, an den Schläfen und im Nacken dicht hervor.

Eckard und alle übrigen Figuren tragen die Kleidung ihrer Zeit; die Naumburger Standbilder sind also für die Kenntnis der Trachten in den höheren Ständen des 13. Jahrhunderts von großer Bedeutung. Das aus schwerem Stoffe gefertigte Unterkleid mit eng anschließenden Ärmeln wird durch einen verzierten Gürtel zusammengehalten und reicht bis zu den Knöcheln. Ebenso lang ist der Mantel, der sich aber nur über den linken Arm legt; den rechten läßt er frei.

Neben Eckard steht, ohne daß irgend welche gegenseitige Beziehung zum Ausdruck kommt, seine etwas kleinere Gattin Uta. Der Markgraf dürfte 50 Jahre zählen, Uta um reichlich 20 Jahre jünger sein. Das prächtige Köpfchen ist nonnenhaft eingepreßt und trägt eine zylindrische Mütze mit hohem Diadem. Das Unterkleid ist nur wenig sichtbar, denn der schwere Mantel hüllt fast die ganze Figur ein. Die rechte, unter dem Mantel emporgehobene und von dem Zipfel des Oberkleides verdeckte Hand legt sich an die Wange. Es ist das im Mittelalter eine allbekannte und in der Kunst, beispielsweise bei Kreuzigungsszenen, vielfach angewendete Kundgebung des

[1] Sie ist durchgeführt von Bergner, Naumburg und Merseburg 34 ff.

[2] Abbildung bei Schmarsow, Die Bildwerke des Naumburger Domes, Tafel 9.

Schmerzes. Nimmt man hinzu, daß das schöne Gesicht Utas einen Zug der Traurigkeit hat, so ist der Schluß gerechtfertigt, daß der Meister irgend ein Leid zum Ausdruck bringen wollte, das diese jugendliche Erscheinung erfüllte. War die Ehe minder glücklich oder ist Uta Witwe geworden?

Eine Prachtleistung an dieser Gestalt ist die linke Hand, welche den Mantel auf dieser Seite emporgezogen hat und nun einen Bausch desselben an den Körper drückt. Diese Hand allein spricht Bände für das Naturstudium des mittelalterlichen Künstlers; sie ist die denkbar treueste Wiedergabe einer fein beobachteten vornehmen, mit Ringen geschmückten Frauenhand in sehr vorteilhafter Haltung.

Eckard faßt mit der Linken den Schwertgriff, mit der Rechten schiebt er den Schildriemen nach dem Oberarm hin.

Mit langem Schwert und dreieckigem, gewölbtem Schild sind sämtliche Rittergestalten des Westchors ausgestattet. In der Art, wie sie beide halten, herrscht große Mannigfaltigkeit. Bei Eckard ist das ganze Schwert sichtbar; denn er hält es über der Außenseite des aufrecht stehenden Schildes. Sizzo[1], der einzige mit Bart, schultert seine Waffe rechts, die Linke trägt den Schild. Wilhelm drückt mit dem Daumen der Linken das Schwert an den inneren Rand des auf dem Boden stehenden Schildes, ähnlich wie Hermann, während Markgraf Dietrich den Schild mit der Linken ein Stück emporhebt und mit der andern, unsichtbaren Hand den Schwertgriff wie zufällig so gefaßt hat, daß sich der Mantel an der Querstange verfing.

Ganz anders führt Dietmar sein Schwert. Mit der Linken hebt er den Schild bis an den Mund, mit der Rechten aber hält er die Waffe horizontal hinter dem Schild. Sollte vielleicht das Ziehen der Waffe und damit die Katastrophe angedeutet werden, der Dietmar im Zweikampf erlag, so ist jedenfalls diese Beziehung nicht klar zum Ausdruck gebracht.

Eckard und Uta gegenüber steht Eckards Bruder Hermann mit Reglindis. Hermann mit Untergewand, ärmellosem Obergewand und Mantel trägt trotz seines Schildes und Schwertes nach heutigen Vorstellungen gar nichts Ritterliches zur Schau. Sein von üppigen Locken umkränztes Haupt ist etwas nach links geneigt und hat einen wehmütigen Gesichtsausdruck. Ähnliches ließe sich fast bei allen diesen alten Haudegen sagen. Der Künstler hat es verschmäht, Posen darzustellen; er hat diese Männer so wiedergegeben, wie er oft und oft selber Ritter gesehen und wie sie sich in einem Gotteshause am schicklichsten ausnehmen.

In einem gewissen Gegensatz zu Hermann ist seine Gemahlin Reglindis aufgefaßt, die mit der Rechten, wie so häufig zu sehen, das Mantelband ab-

---

[1] Vgl. Thuringia sacra, Francofurti 1737, 465 ff.

wärts, also den Mantel selbst hochzieht und ihn mit der Linken zusammenhält. Die Darstellung ist vorzüglich gelungen. Der Gegensatz, in dem sich Reglindis zu ihrem Gemahl befindet, liegt im Gesichtsausdruck. Ist Hermann ernst, so ist Reglindis auffallend lustig, nicht lächerlich lustig, wie es auf manchen Abbildungen den Anschein hat. Es ist die ganz natürliche, wohltuende Heiterkeit eines harmlosen Gemüts.

Die Naturbeobachtung, von welcher der Künstler in Naumburg so glänzende Proben abgelegt hat, rechtfertigt den Schluß, daß er keine Genrebilder, sondern bestimmte Typen wiedergegeben hat, wie sie ihm die Erfahrung darbot[1].

Reglindis ist die einzige fröhliche Figur unter den Stiftergestalten des Naumburger Westchors. Ernst sind auch die beiden Frauen Gepa und Gerburg. Die letztere, neben dem neuzeitlichen König Salomon, trägt ein ungegürtetes Kleid mit leicht umgehängtem Mantel. In der durch einen Mantelbausch verhüllten linken Hand hält sie ein geschlossenes Buch. Der Kopf ist wie bei Reglindis und Uta fest eingebunden und gleichfalls mit einem Mützendiadem bedeckt. Die ganze Haltung macht den Eindruck großer Vornehmheit.

Gepa ist als Witwe mit Mantel und Schleier angetan. Sie hält ein offenes Buch in den meisterhaft gearbeiteten Händen. Es ist eine noch jugendliche Dame, die mit der Welt abgerechnet und ihren Sinn auf Höheres gerichtet hat. Die künstlerische Ausführung ist vorzüglich.

Es war eine monumentale, aber auch eine echt katholische Idee, daß man diese Stifterfiguren in den Westchor stellte, wo sie sich mit den psallierenden Geistlichen jeden Tag an dem Orte ihrer Stiftung gleichsam vereinigten zum Lobe des Allerhöchsten. Eine derartige Kunst ist kein bloßer Menschenkult, sondern weit mehr ein Akt der Gottesverehrung. Standen ja doch diese zehn Figuren dort nicht etwa wegen irgend einer profanen Großtat, sondern weil sie sich, wie Bischof Dietrich in dem Schreiben von 1249 sagt, ‚durch ihre erste Gründung ein sehr großes Verdienst bei Gott und Vergebung ihrer Sünden erwirkt' hatten.

Den gelungensten Stifterfiguren des Westchors reiht sich als künstlerisch zum mindesten gleichwertig eine Gestalt an, die jetzt an der Nordostwand des Seitenschiffes an ganz ungehörigem Platze untergebracht ist. Es ist eine liebenswürdige, andächtige Erscheinung, ein Diakon, der über einem Eichenstämmchen, das mit Efeublättern umrankt ist, in halber Körperhöhe ein Lesepult hält. Wie bei den übrigen Gestalten, ist auch bei dem Diakon die

[1] Il ne saurait être question de portraits proprement dits; ce sont des effigies rétrospectives; mais la nature a été consultée pour l'exécution de ces figures historiques, dont la vraisemblance morale a été puissamment évoquée. Bei Michel, Histoire de l'art II, 2, 759.

Bild 36. Dom zu Naumburg. Westchor. S. 82 u. 117.
(Phot. Meßbild-Anstalt, Berlin.)

Bild 37. **Stifterstatuen (Eckard u. Uta) im Dom zu Naumburg.** S. 118.
(Phot. Meßbild-Anstalt, Berlin.)

Bild 38. **Dom zu Magdeburg.** Nordportal. (Phot. Meßbild-Anstalt, Berlin.) S. 122.



Bild 39. **Tympanonrelief „Das Jüngste Gericht“ am Dom zu Bamberg.** (Phot. B. Haaf, Bamberg.) S. 117 u. 128.

heutige Bemalung viel zu bunt. Sie hat sich, wie eine sorgfältige Prüfung der Statuen ergab, ursprünglich nicht auf die ganzen Figuren, sondern nur auf einzelne Teile, auf Augen, Haare, Gewandsäume, Diademe, Schilde und Waffen, erstreckt, welche durch eine dünne Farbe leicht bestrichen wurden und auf diese Weise weniger bemalt, als nur markiert werden sollten[1].

Den Figuren in Naumburg stehen stilistisch nahe die Standbilder im Dom zu Meißen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts[2]. Vielleicht war auch hier eine Stifterreihe geplant. Vorhanden sind davon nur zwei Gestalten im Chor rechts oben; sie werden gewöhnlich als Kaiser Otto d. Gr., der den ersten Dom gegründet hat, und als seine Gemahlin Adelheid gedeutet. Für die Geschichte der Trachten im 13. Jahrhundert liefern sie gute Belege. Beide sind gekrönt, beide ungegürtet, beide tragen große Spangen auf der Brust, Otto auch Reichsapfel und Zepter. Die Verwandtschaft dieser Arbeiten mit den Naumburger ist offenkundig. Aber ebenso unzweifelhaft ist, daß sie die Vollendung dieser nicht erreichen. Es fehlt die ungezwungene Natürlichkeit und klassische Monumentalität. Ist Eckard und Uta eine Kunstleistung ersten Ranges, so ist das Stifterpaar in Meißen eine gute Werkstattarbeit.

Das süßliche Lächeln, welches bei der Kaiserin unangenehm berührt, findet sich auch bei einer von den beiden Figuren, die auf der linken Seite des Chors dem Kaiserpaar gegenüberstehen. Es ist der Evangelist Johannes, dessen lang wallendes Haar auch noch frauenhaft gescheitelt ist. In der mit dem Mantel verhüllten Linken hält er sein Evangelium und zeigt darauf mit der Rechten. Die andere Figur ist der heilige Bischof Donatus, eine glatte, schulgerechte Leistung, die weder viel Lob noch viel Tadel verdient.

Außer diesen vier Standbildern birgt der Dom noch drei in der Johanneskapelle mit der Jahreszahl 1291. Die gekrönte, arg verstümmelte Mutter Gottes mit dem Kinde ist im Faltenwurf großartig, der Gesichtsausdruck, der als vorwiegend schmerzlich beabsichtigt war, will nicht recht befriedigen.

---

[1] Außer der erwähnten Literatur vgl. Hasak, Bildhauerkunst 67 ff; Dehio, Handbuch I 220 f; Sauerlandt, Plastik S. IV f; Bergner, Naumburg und Merseburg 30 ff. — Das von Knotensäulen getragene, steinerne, mit Reliefs gezierte Lesepult des böhmischen Cistercienserstifts Osseg dürfte um 1200 entstanden sein; Abbildung bei Springer, Kunstgeschichte II 274 und bei Hasak, Kirchenbau II 348. Daß der Naumburger Meister seine Entwürfe in einem Tonmodell ausführte und dann auf den Stein übertrug, beweist das von Bergner a. a. O. 52 gewürdigte Tympanon über der Tür des Ostchores.

[2] Vgl. August Schmarsow, Meißener Bildwerke vom Ende des 13. Jahrhunderts, in den Kleineren Beiträgen zur Geschichte von Dozenten der Leipziger Hochschule, Leipzig 1894, 115 ff.

Die mannigfach gedeutete Figur ihr gegenüber ist höchst wahrscheinlich ein Engel, welcher der Himmelskönigin mit dem Rauchfaß seine Huldigung darbringt. An diese beiden Gestalten reiht sich als dritte Figur in der Johanneskapelle das Standbild des Täufers. Wies der Evangelist Johannes im Chor auf sein Evangelium, so zeigt der Täufer auf das Agnus Dei, das er in der Rechten hält. Das weitaus Beste an allen diesen unter zierlichen Baldachinen stehenden Meißener Standbildern ist der Kleiderwurf und die Faltengebung, wofür der Künstler offenbar einen guten Geschmack besaß.

Magdeburg.

Einen ansehnlichen bildnerischen Kunstschatz besitzt sodann Magdeburg. Von einem begonnenen, aber nicht ausgeführten Nordportal des Domes stammen unter andern die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen, die gegenwärtig in Nischen innerhalb des Chors stehen, ferner die sechs gleichfalls im Chor, in der Höhe des oberen Umgangs aufgestellten großköpfigen Heiligenfiguren [1]. Sicher gehören nach Ausweis des Naturlaubes der Kragsteine in die frühgotische Zeit [2] die steinernen Figuren der klugen und törichten Jungfrauen an der Paradiesespforte in der Vorhalle des Nordportals (Bild 38 auf Tafel 11). Es sind Standbilder, die in Haltung und Kleidertracht neben mancherlei Fehlern doch auch hohe Vorzüge besitzen. Namentlich ist das Mienenspiel, die Freude der einen, die Trauer der andern, trefflich zum Ausdruck gebracht. Nur schade, daß diese Kunstwerke sich gegenwärtig in einem Zustand arger Verwahrlosung befinden und deshalb von den wenigsten, die an ihnen vorübergehen, gewürdigt werden. Das nämliche gilt von den Gestalten der Kirche und der Synagoge, die in derselben Vorhalle stehen.

Im Dome selbst, im Chorumgang, sind noch etwas steif die Figuren Kaiser Ottos I. und einer seiner Gattinnen [3]; an diesen beiden Standbildern hat sich die Bemalung gut erhalten. Recht geschickt ist, gleichfalls im Chorumgang, ein zweigeteiltes Bogenfeld mit dem auferstandenen Christus und Maria Magdalena rechts, links mit Petrus, der, wie es scheint, Kaiser Otto d. Gr. der Mutter Gottes empfiehlt. Als vorzüglich gelungen muß

---

[1] Abbildung in der v. Flottwellschen Publikation ‚Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg', 1891, Blatt 37. Vgl. Goldschmidt, Studien 23 ff.

[2] Die chronologischen Daten bei Hasak, Bildhauerkunst 30, und in dess. ‚Kirchenbau' II 301 lauten verschieden. Bachem (Sächsische Plastik 91) betrachtet die Jungfrauen an der Paradiesespforte zu Magdeburg als ‚eine in den sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts entstandene Kreuzung zwischen der Bamberger und Straßburger Plastik'.

[3] Abbildung bei Hamann und Rosenfeld, Der Magdeburger Dom 130, Nr 175.

auch ein Kniestück bezeichnet werden, das einen nach der Art des 13. Jahrhunderts mit Ringelpanzer und Lederkoller bekleideten Mohren, den hl. Mauritius, vorstellt.

Zwei Figuren profanen Charakters stehen an der Nordseite des Domes auf Platten über Strebepfeilern. Es sind männliche Gestalten in gegürteten Kitteln, die bis fast an die Knie reichen. Auf dem bis zu den Schultern herabhängenden Haupthaar sitzen kleine, weiche Hüte. Die beiden Männer mit Hunden sollen Jäger sein; doch fehlt ihnen jede Waffe. Jedenfalls war es ein tüchtiger Meister, der diese zwei Gruppen geschaffen hat.

Ein anderes sehr bedeutendes weltliches Standbild befindet sich auf dem Altmarkt von Magdeburg. Es ist die bartlose Reiterfigur Kaiser Ottos d. Gr. Zu beiden Seiten des Pferdes stehen in langen, ungegürteten Gewändern zwei etwas derb geratene Jungfrauen, von denen die eine die Lanze, die andere den Schild mit modernem Adler trägt. Roß und Reiter sind recht gut. Namentlich imponiert der Kaiser durch die Monumentalität seines gekrönten Hauptes und durch die Eleganz, mit der er die Zügel führt. Der Sockel mit den hängenden Rundbogen ist alt, aber alt sind nicht die Rittergestalten daran und der Baldachin, der jetzt das imposante Denkmal des 13. Jahrhunderts schützt [1].

Münster in Westfalen.

In der Vorhalle an der Südseite des Domes zu Münster in Westfalen sind dreizehn Standbilder untergebracht, die wohl alle dem 13. Jahrhundert angehören, aber sehr verschiedenen künstlerischen Wert besitzen. Die älteren Figuren der Rückwand, ähnlich denen in der südlichen Vorhalle des Domes zu Paderborn [2], sprechen wenig an; die vier an den Querseiten sind jünger und von hoher Schönheit [3]. Deutlich zu erkennen ist der hl. Laurentius mit dem Rost in der rechten und mit der Märtyrerpalme in der linken Hand, neben ihm ein Bischof mit Mitra. An der Wand gegenüber stehen Maria

---

[1] Vgl. Paulsiek, Otto der Große in der bildenden Kunst, in der Festschrift des Vereins für Geschichte und Altertumskunde des Herzogtums und Erzstiftes Magdeburg, Magdeburg 1891, 61 ff. Ferner E. Theuner, Bildwerke des 13. und 14. Jahrhunderts am Dom zu Magdeburg, ebd. 109 ff. Was übrigens an den Jägern und an dem Denkmal Ottos I. ursprünglich und was neu ist, wird sich schwer entscheiden lassen, da umfassende Renovationsarbeiten nötig waren.

[2] Reiche (Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn [mit zahlreichen Abbildungen] 121) findet eine Vorstufe dieser Paderborner Plastik in der Tympanongruppe des Leichhofportales am Mainzer Dome.

[3] Alle sind abgebildet bei Dehio und v. Bezold, Denkmäler Tafel 13 f, die jüngeren bei Hasak, Bildhauerkunst 96 ff.

Magdalena und ein Ritter[1], alles trefflich gearbeitete Statuen von sprechender Naturwahrheit. Zu den Füßen Magdalenas und des Erzmärtyrers knien in üblicher Weise als fast winzige Figuren die Stifter, dort eine Frau, hier ein Kleriker.

In mehrfacher Beziehung merkwürdig erscheint das Standbild des Bischofs. Er ist mit einer gotischen Kasel angetan und hält mit beiden Händen einen Grundstein samt Spruchband, auf dem in zwei lateinischen Hexametern zu lesen ist, daß er am Fest der hl. Magdalena, also am 22. Juli, Bischof geworden, an demselben Tage den Bau der Domkirche begonnen, die Feier des Magdalenentages in seiner Diözese eingeführt habe und an dem nämlichen Tage gestorben sei. Das trifft nach dem Marienfelder Totenbuch und nach den Chronisten[2] bei Bischof Dietrich III. von Isenburg zu. Diesen also soll jene Figur vorstellen.

Das Befremdliche liegt nun darin, daß dieser Dietrich von Isenburg der Bruder des Grafen Friedrich, des Mörders Engelberts des Heiligen, Erzbischofs von Köln, war und mit Engelbert, einem zweiten Bruder des Verbrechers, erwähltem Bischof von Osnabrück, in dem Verdacht der Mitschuld an der Untat vom 7. November des Jahres 1225 stand[3]. Nach Cäsarius von Heisterbach sind diese beiden Bischöfe von einem Konzil zu Lüttich suspendiert worden, worauf sie sich zur Selbstverteidigung nach Rom begaben. Da sie nichts ausrichteten, wurden sie vom Papste abgesetzt. Dietrich sei bald danach aus Gram hierüber oder, was Cäsarius für glaubwürdiger hält, durch göttliche Strafe gestorben und in fremder Erde begraben worden.

In Deutschland dagegen, in seiner ehemaligen Kathedrale, soll der als Landesherr tüchtige[4], aber doch gebrandmarkte Kirchenfürst später durch ein prächtiges Standbild als der Gründer des Domes zu Münster gefeiert und mit einem Spruchband versehen worden sein, dessen Text das Schicksal des Mannes auch nicht im entferntesten ahnen läßt.

---

[1] Nach Beissel (Die westfälische Plastik 447 und 455) stellt diese Figur den mit dem Isenburger verwandten sel. Gottfried, Grafen von Kappenberg, der als Prämonstratenser gestorben ist, vor. Daß das Standbild keine Beziehung zum Orden aufweist, darf nicht befremden. Sie fehlt auch auf Gottfrieds Grabplatte in der Kirche zu Kappenberg; vgl. Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen: Lüdinghausen, Münster in Westfalen 1893, Tafel 14 und S. 28. — Vgl. Hamann und Rosenfeld, Der Magdeburger Dom 25 ff.

[2] Daß gegen diese Quellen die Angabe des Dom-Nekrologiums, das den 18. Juli nennt, keinen Gegenbeweis bildet, zeigt Tibus, Das Grab Bischof Dietrichs III. 19.

[3] Caesarii Heisterbacensis Vita S. Engelberti bei Boehmer, Fontes rerum Germanicarum II, Stuttgart 1845, 327. Oben Bd II, S. 33.

[4] Vgl. Tibus a. a. O. 16.

Das sind Dinge, die allerdings befremden, aber die Tatsache nicht erschüttern können, daß die Bischofsfigur in der südlichen Vorhalle des Münsterschen Domes wirklich Dietrich III. von Isenburg darstellt.

Die Lösung der Schwierigkeit liegt in der Entwicklung der Ereignisse. Während die Leiche des Bischofs Dietrich in fremder Erde und an einem jetzt unbekannten Orte ruhte, verfolgte und bestrafte Erzbischof Heinrich von Köln die am Morde des hl. Engelbert Beteiligten, wobei ihm Dietrichs Nachfolger in Münster, der noch vor dem Ende des Jahres 1226 erwählte neue Bischof Ludolf, tätig zur Seite stand. Die Abneigung gegen die ganze Familie des Übeltäters war so stark, daß selbst die an der Ermordung Engelberts ganz unschuldigen Brüder Dietrichs, welche Mitglieder des Münsterschen Domkapitels waren, von ihren Kollegen abgestoßen wurden und allem Anscheine nach längere Zeit von Münster fernblieben.

Selbstredend haben die in solcher Weise Gemaßregelten kein Mittel zur Rettung ihrer gröblich verletzten Ehre unversucht gelassen, zumal da allem Anscheine nach auch Dietrich III. von Münster und Engelbert von Osnabrück unschuldig und nur Opfer persönlicher Feindschaft waren. Ihre Unschuld bezeugen die Chronik von Marienfeld und der Prämonstratenserabt Emo von Bloemhof[1], der die beiden Bischöfe auf ihrer Reise zu jener Synode in Lüttich begleitet hatte.

Die allgemeine Stimmung mußte zu Gunsten der schwer Verfolgten umschlagen, als Gregor IX. 1235 zum Schutze Engelberts von Isenburg eintrat[2] und ihn im September 1239 schließlich zum Bischof von Osnabrück machte. Auch seine übrigen noch lebenden Brüder kamen wieder in den Besitz ihrer früheren Ämter.

So wurde endlich auch das Andenken Dietrichs III. von der Makel gereinigt, die an seinem Namen haftete. Die Leiche ward aus dem Exil nach Münster gebracht und, wie der Befund beim Durchbrechen einer neuen Tür im Jahre 1886 ergab, im Dome an der nördlichen Giebelwand des östlichen Querschiffs beigesetzt. Der das Grab schließende Stein zeigt im Relief die Gestalt des Bischofs.

Nach fachmännischem Urteil können die Gebeine Dietrichs erst, nachdem sie geraume Zeit in der Erde geruht hatten, also nach mindestens etwa 20 Jahren, im Dome eingemauert worden sein. Um diese Zeit also ist die Relieftafel auf dem Grabe entstanden.

Das führt in die Regierung Ottos II., der Anfang November 1247 den bischöflichen Stuhl in Münster bestieg. Er war ein Verwandter

---

[1] Ebd. 31. Oben Bd III, S. 21 362 ff.

[2] In einer von Tibus (a. a. O. 25) veröffentlichten Bulle, die ihm H. Finke aus dem Nachlasse W. Diekamps mitgeteilt hatte.

Dietrichs; von irgendwelcher Verstimmung gegen seinen einstens verfemten Vorgänger ist keine Rede mehr. Auch in Köln war ein Umschwung in der Gesinnung eingetreten. Erzbischof Konrad von Hostaden redet in einer Urkunde vom Jahre 1252 Otto II. als seinen ‚ehrwürdigen Bruder‘ und ‚geliebten Verwandten‘ an.

Daraus ergibt sich, daß das treffliche Standbild Dietrichs III. in der südlichen Vorhalle des Münsterschen Domes wahrscheinlich nicht vor 1247, dem Regierungsantritt Ottos II., entstanden ist.

Was die süddeutsche Plastik um das Jahr 1200 zu leisten im stande war, beweist augenfällig eine Steinstatue des Heilandes aus dem ehemaligen Kloster Reichenbach in der Oberpfalz; sie befindet sich gegenwärtig im Bayrischen Nationalmuseum zu München[1]. Christus thront, das mit einem Diadem geschmückte Haupt gerade emporrichtend und die Füße streng symmetrisch auseinandersetzend, auf einem Sessel ohne Lehne. Die großen Augen sind starr nach vorn gerichtet. Mit der Linken hält er ein auf das Knie gestütztes offenes Buch, mit der Rechten macht er den Gestus des Segnens oder des Lehrens. Die sehr geschickt gelegten Gewänder sind ziemlich kurz und lassen die bloßen Füße frei. Das Standbild atmet Ernst und Würde, von Anmut läßt sich in dieser romanischen Kunst noch nichts entdecken.

Bamberg.

Dagegen war Bamberg ausgezeichnet als Sitz einer bedeutenden Bildhauerschule, die am dortigen Dome bestanden hat. Aus ihr gingen am Anfang des 13. Jahrhunderts und einige Dezennien später eine nicht unbedeutende Zahl von Skulpturen hervor, die einen Höhepunkt der mittelalterlichen Plastik bezeichnen. Eine abschließende Würdigung dieser Kunst ist indes nicht möglich, da der ursprüngliche Plan nicht ausgeführt wurde und die Statuen teilweise unter mißlichen Verhältnissen und zusammenhanglos untergebracht sind[2].

Der älteren Hand gehören die romanischen Reliefs der Schranken des nach Osten gelegenen Georgenchors an, auf der Nordseite und auf der Südseite je sechs Figurenpaare, dort unter Kleeblattbogen, hier unter einfachem Rundbogen (Bild 43 auf Tafel 12). Dazu kommen eine anmutige Verkündigungsszene und ein Erzengel Michael.

---

[1] Abbildung V im ‚Führer durch das Bayrische Nationalmuseum in München‘, IX. amtliche Ausgabe mit Illustrationen, München 1909. Vgl. Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße 251. Nach Dehio und v. Bezold (Denkmäler, Tafel 23, 3) ist die Statue gegen Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden.

[2] Die Literatur bei Dehio, Handbuch I 22; dazu W. Vöges Abhandlung in der Zeitschrift für christliche Kunst 1902, 357 ff.

Die paarweise in Wechselgespräch begriffenen Gestalten sind Propheten und Apostel, sämtlich mit Heiligenscheinen versehen.

Am nächsten liegt die Annahme, daß je ein Prophet und je ein Apostel hier zusammengestellt wurden. Auf diese Weise würde sich in jeder Arkade Vorhersagung und Erfüllung begegnen. Doch trifft diese Vermutung nicht zu. Denn auf der Südseite stehen unter ein und demselben Bogen der an dem Schlüssel erkennbare hl. Petrus und eine andere Figur, die ein Doppelkreuz trägt und daher auch als Apostel gedeutet werden muß. In der Nordreihe wird man den Begleiter des Königs David für Isaias halten, dem die Säge als Attribut beigegeben ist, und den Kahlkopf als Jonas. Danach sind die Figuren der einen Wand Apostel, die der andern Propheten[1].

Das Laienauge wird an diesen merkwürdigen Reliefs wenig Gefallen finden. Denn die Körperhaltung ist mehrfach gänzlich verzeichnet, die Gliedmaßen sind öfters unschön und wie verrenkt. Besser geraten ist die Gewandung, einigemal sogar recht geschickt und mustergültig, teilweise allerdings auch wenig ansprechend infolge der unnatürlichen Wellenlinien, in denen die Falten verlaufen.

Alle diese Äußerlichkeiten werden indes aufgewogen durch das starke Hervortreten des seelischen Moments, das in der bisherigen Bildhauerkunst stark vermißt wurde. Überaus lebhaft sind die Gebärden, und die Köpfe durchweg sehr ausdrucksvoll. Die heiligen Personen scheinen zu glühen für den Stoff ihrer Unterhaltung; man sieht, es handelt sich für sie um bedeutungsvolle Fragen. Von dem Motiv des Widerspruchs[2] indes, das vom Künstler in diesen Zusammenhang hineingetragen worden sein soll, ist nichts zu entdecken. Was der Meister gewollt hat, ist lediglich eine Darstellung des Zwiegesprächs ernster Männer, die von ihrem Gegenstand ganz beherrscht sind. Es ist derselbe Gegenstand, dem auch die Menschen des Mittelalters das höchste Interesse entgegenbrachten, die Religion.

Der gleichen Werkstatt wie diese Reliefs entstammt das Bogenfeld der Gnadenpforte im Nordostturm des Domes. Es enthält eine Huldigung der Mutter Gottes und des göttlichen Kindes durch mehrere Personen, die in monumentaler Isoliertheit nebeneinanderstehen und fast nur durch ihre gemeinsame Beziehung zur Hauptfigur eine Einheit darstellen. Links naht der hl. Petrus dem Throne der Gebenedeiten; er hält den Schlüssel und ein Buch. Ihm folgt ein Ritter, vermutlich St Georg, mit Schild und Schwert; er

---

[1] Vgl. Weese, Die Bamberger Domskulpturen 22. Eine Kritik Weeses mit weiterer Ausführung desselben Gegenstandes gab Wilhelm Vöge, Über die Bamberger Domskulpturen, im Repertorium für Kunstwissenschaft 1899, 94 ff; 1901, 195 ff 255 ff.

[2] So Weese a. a. O. 23.

scheint einen Bischof zu empfehlen. Rechts steht der Mitte zunächst Kaiser Heinrich der Heilige, dann seine heilige Gemahlin Kunigunde, also die Stifter der ursprünglichen Kirche. Beide halten Lilien in den Händen zum Zeichen ihrer jungfräulichen Ehe. Der kleinen Bischofsgestalt links entspricht rechts in der Ecke des Tympanon die Figur eines Geistlichen mit Spruchband. Ein Spruchband trägt auch die kniende, stark vorgebeugte, winzige Gestalt unter dem Sessel der Mutter Gottes.

Die Behandlung des Kostüms ist bei all diesen Gestalten nicht uninteressant, doch entbehren sie sonst einer höheren Kunst. Das Seelenleben kommt hier kaum zur Geltung. Ja man gewinnt den Eindruck, daß der Künstler auf die Wiedergabe von Seelenstimmungen ganz verzichtet hat. Insofern stehen diese Arbeiten denen an den Schranken des Ostchores erheblich nach.

In ähnlicher Manier ist ein Teil der Figuren am Nordportal, dem Fürstentor, gehalten. Es sind Propheten und Apostel, die, wie auf einem romanischen Taufstein im Merseburger Dom[1], paarweise übereinander stehen, um der biblischen Auffassung Ausdruck zu geben, daß das Neue Testament auf dem Alten aufgebaut ist. Der Gedanke ist völlig einwandfrei. Eine andere Frage ist die, ob seine Ausgestaltung in Stein den Gesetzen der Ästhetik gerecht wird. Mag dem sein, wie ihm wolle, jedenfalls hat sich das Auge sehr rasch an die eigentümliche Materialisierung der bildlichen Redeweise gewöhnt.

Die Gestalten des linken Gewändes sind die älteren. Unschwer erkennt man in ihnen die Ähnlichkeit mit den Propheten und Aposteln an den Schranken des Georgenchors. Die sechs Paare des rechten Gewändes am Fürstentor sind etwas jünger, aber doch teilweise schlecht erhalten.

Der nämlichen Schule wie diese Skulpturen gehört das Bogenfeld darüber samt seinen unmittelbaren Begleitfiguren an. Das augenscheinlich unter französischem Einfluß entstandene Bogenfeld führt dem Beschauer das jüngste Gericht vor (Bild 39 auf Tafel 11). Christus der Herr mit halb entblößter Brust zeigt die fünf Wundmale, die tatsächlichen Beweise seiner Liebe zu den Menschen. Engel tragen das Kreuz und andere Leidenswerkzeuge. Tief unten knien Maria und Johannes der Täufer in demütiger Haltung und berühren die Füße des Richters, dessen Barmherzigkeit sie anrufen. Unter dem Throne des Heilandes sieht man zwei Tote aus ihren Gräbern auferstehen. Rechts und links wird das Urteil vollstreckt.

Es ist nicht zu leugnen, daß der Künstler sich bemüht hat, den Jubel der Seligen und den Schmerz der Verdammten drastisch darzustellen. Bei

[1] Dieser stark verwitterte und beschädigte Taufstein aus dem 12. Jahrhundert stand früher in der Neumarktskirche. Abbildung bei Bergner, Naumburg und Merseburg 139.

einigen Figuren ist es ihm auch nicht übel gelungen, beispielsweise bei dem an seinem Geldbeutel erkennbaren Judas, der in finsterer Verzweiflung dahinstarrt, und bei den zwei unschuldigen Kindern auf der andern Seite, deren seelenvergnügtes Lachen fast ansteckend wirkt. Weniger glücklich ist der Gesichtsausdruck bei dem verworfenen Bischof und bei dem König. Zu demselben Bogenfeld gehören noch zwei Figuren in gleicher Linie links über den Kämpfern: der Gerichtsengel mit der Posaune und Abraham mit einigen als Kinder dargestellten Seelen in seinem Schoß.

Könnte man bei diesen Figuren im Zweifel sein, ob sie der gotischen oder der romanischen Kunst beizuzählen sind, so schwindet jedes Bedenken bezüglich zweier Gestalten, die einige Jahrzehnte später entstanden und zu beiden Seiten des Fürstentores in der Höhe des Bogens aufgestellt worden sind. Der in Frankreich geschulte Meister hatte seine Vorbilder in Reims, aber er hat sie so vollkommen übertroffen, daß die Reimser Gestalten gegen die Bamberger wie Handwerksarbeit gegen echte Kunst abstechen. Es sind die in der deutschen Gotik hier zum erstenmal auftretenden, im geistlichen Schauspiel des Mittelalters so beliebten, echt deutschen Figuren der Kirche und der Synagoge[1], zwei schöne, schlanke Frauengestalten in langen, dünnen Gewändern mit schmalen Gürteln. Die ‚Kirche‘ (Bild 40 auf Tafel 12) trägt außerdem einen Mantel, der bis zur Mitte des Körpers herabgefallen ist und einen prächtigen Faltenwurf bildet. Ihre Arme sind bis gegen den Ellbogen abgeschlagen. Nach herkömmlichem Brauch hielt sie den Kelch und die Kreuzesfahne. Auf ihrem welligen Haar sitzt eine Krone. Besser erhalten ist die ‚Synagoge‘ (Bild 41 auf Tafel 12) mit der gebrochenen Lanze in der einen und den Gesetzestafeln in der andern herabhängenden Hand. Ein Meisterstück ist vor allem ihr Kopf. Der deutsche Künstler hat das in Reims verwertete Motiv der herabfallenden Krone zu Gunsten der ästhetischen Wirkung verschmäht und sich mit einem Tuch um die Augen der geistig Blinden begnügt. Dünn wie das Gewand ist auch die Binde, sie läßt Lider und Nasenbein durchscheinen. Unter ihr dringt das Haupthaar um so üppiger hervor. Eine gegenseitige Beziehung der beiden Bamberger Figuren von Kirche und Synagoge fehlt. Jede spricht hier für sich.

Unter der ‚Synagoge‘ steht ein Jude, vielleicht Judas, mit dem Spitzhut. Diese Figur ergänzt den durch die ‚Synagoge‘ gegebenen Ideengang und erscheint zugleich als eine sarkastische Fortsetzung zu den Propheten mit den Aposteln über ihnen. Nur ist es dort ein häßlicher Teufel, der sich kopfüber herabneigt und mit dem Schädel des Juden zu schaffen macht. Unter

[1] Vgl. Weber, Geistliches Schauspiel und christliche Kunst 69 ff. Ferner oben Bd IV, S. 400 ff.

der ‚Kirche‘ befindet sich das Gegenstück zu diesem Juden, eine stark verletzte, nicht mehr zu bestimmende Figur mit einem Baldachin, auf dem die vier Evangelistensymbole erkennbar sind.

Gotisch sind auch die sechs Gestalten der Adamspforte im Südostturm, gegenüber der Gnadenpforte. Das Tor selbst, welchem die an Säulen stehenden Figuren erst später eingefügt worden sind, ist romanisch. Die Figuren stellen die Stifter des ursprünglichen Domes, ferner das erste Menschenpaar, den ersten Papst und, wie es scheint, den ersten Diakon und Blutzeugen, Stephanus mit den Steinen als Marterwerkzeugen in den Händen, dar. Köpfe und Haltung sind mit großer Naturwahrheit wiedergegeben. Es ist bei den vier bekleideten Personen eine durchaus gereifte Kunst, die sich dem Auge des Beschauers bietet. Vor allem befriedigt die Petrusfigur in hohem Grade.

Adam und Eva[1] (Bild 44 und 45 auf Tafel 12) hatte der Künstler in Reims bekleidet gesehen, wie es für das geistliche Schauspiel vorgeschrieben war. Er selbst ging aber von dieser Gepflogenheit ab und wählte unbekleidete Figuren. Die ersten Menschen werden vorgeführt nach ihrem Falle; denn sie bedecken ihre Blößen mit Laubbüscheln.

Eine derartige Darstellung ist in der christlichen Kunst durchaus nichts Neues. Die alten Christen sahen in den Katakomben gewisse Personen, wie Adam und Eva, Daniel in der Löwengrube, Christus den Herrn bei der Taufe durch Johannes, stets ohne Bekleidung. Desgleichen erscheint unbekleidet das göttliche Kind an der Brust der Mutter in der Priscilla-Katakombe; es ist das älteste Madonnenbild, das die Kunstgeschichte kennt, und stammt vielleicht noch aus dem 1. Jahrhundert. Unbekleidete Figuren kennt auch die mittelalterliche Kunst vor den beiden Gestalten in Bamberg, so Adam und Eva auf der Holzdecke in der Michaelskirche zu Hildesheim und an den ehernen Türflügeln des Hildesheimer Domes. Ebenso kann man schon in der romanischen Stilperiode die Leiber der Auferstehenden, der Seligen und der Verdammten, unbekleidet sehen.

Die Figuren der Stammeltern an der Südostpforte in Bamberg sind also keineswegs etwas Unerhörtes in der christlichen, auch nicht in der mittelalterlichen Kunst, wenn auch zuzugeben ist, daß sich bis dahin auf dem Gebiet der deutschen Großplastik nackte Menschengestalten nicht nachweisen lassen. Vielleicht ist gerade dadurch, daß diese Figuren ein Erstlingsversuch sind, eine gewisse Befangenheit in der Durchführung der Körperformen zu erklären. Jedenfalls ist mit Rücksicht auf die vorausgehende Kunstanschauung kein Grund

[1] Vgl. Joseph Kirchner, Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der Kunst, Stuttgart 1903, 77 f.

vorhanden, das Vorgehen des Meisters der Adamspforte als eine besonders ‚hoch anzurechnende künstlerische Tat‘ zu feiern, als eine ‚Kühnheit‘ von ‚zukunftsvoller Entwicklung‘ [1], wenn er Adam und Eva nackt dargestellt hat.

Das Auge und die Phantasie des mittelalterlichen Menschen sind an diese biblische Szene gewöhnt gewesen. Man war auch so frei von geistiger Beschränktheit, daß es gar keiner besondern Kühnheit bedurfte, um dort einen nackten Menschenleib zur Darstellung zu bringen, wo dieser, wie in den vorhin erwähnten Fällen, durch die Natur der Sache gefordert schien. Die christliche Kunst des Mittelalters hat den nackten Körper nicht verabscheut oder abzubilden sich gefürchtet, wohl aber war ihr der Zynismus noch unbekannt, der mit dem schönen Worte ‚Kunst‘ das bezeichnet, was mit Kunst nichts zu schaffen hat. Daran haben auch die beiden Bamberger Statuen nichts geändert. Sie gliedern sich der künstlerischen Tradition der Zeit ganz naturgemäß ein und sind im Sinne des Nuditätenkultus ohne alle ‚zukunftsvolle Entwicklung‘ geblieben.

Aus derselben Werkstatt wie die Figuren der Adamspforte und vielleicht von derselben Künstlerhand stammen einige Statuen im nördlichen Seitenschiff des Bamberger Domes [2]. Ihre Aufstellung entspricht indes nicht dem vom Künstler gefaßten Gesamtplane. Kein Wunder daher, daß auch die Bedeutung einzelner Gestalten nicht mit Gewißheit bestimmt werden kann.

Von hervorragender Meisterschaft zeugt ein Figurenpaar, das jetzt gewöhnlich als Heimsuchungsgruppe angesehen wird. In der Tat scheint sich diese Auffassung zu empfehlen wegen der Ähnlichkeit der beiden weiblichen Gestalten mit denen der Mutter Gottes und der hl. Elisabeth am Mittelportal des Domes zu Reims. Nur sind mit Rücksicht auf den biblischen Text [3] die Körperformen der als Maria gedeuteten Figur im Vergleich zu der andern als Elisabeth geltenden allzu realistisch, ja entschieden unrichtig. Indes an der hohen Vollendung der beiden Schöpfungen ist nicht zu zweifeln; ein wahrhaft klassischer Adel spricht aus ihnen. Maria ist in einen faltenreichen Mantel gehüllt, der sich auch über den Kopf legt und das wellige Haar fast ganz bedeckt. Die rechte Hand ist abgeschlagen, die linke in das bauschige Mantelende verschlungen. Auf dem etwas länglichen, aber doch vollen Antlitz lagert der Ausdruck von Anmut und Güte.

---

[1] So Weese, Die Bamberger Domskulpturen 111 f. Vgl. Haendcke, Der unbekleidete Mensch 25 ff.

[2] Über den Zusammenhang mit Reims vgl. Dehio, Zu den Skulpturen des Bamberger Domes, im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen I, Berlin 1890, 194 ff; II (1891) 156.

[3] Lk 1, 36 38. Dehio (Handbuch I 27) sagt: ‚Am Mittelpfeiler Maria, von ihr getrennt Anna (als Heimsuchungsgruppe gedacht).‘ Da muß doch wohl ein Mißverständnis obwalten.

Noch höher an künstlerischem Wert steht die als Elisabeth bezeichnete Figur, in Bamberg bekannt als Sibylle. Schlank wie eine Säule voll männlicher Kraft erscheint die greise Frau dem Beschauer. Nichts in dieser Haltung deutet auf die Begegnung mit Maria, nichts auf die Stimmung, die Elisabeth beseelte, als sie das Wort sprach: ‚Wie habe ich die Ehre verdient, daß die Mutter meines Herrn zu mir kommt?'[1] Ein hoheitsvoller Ernst ruht auf dem tief durchfurchten Gesicht mit schmalen Lippen und scharf geschnittenem Kinn. Der mit einem Stirnbande versehene Kopf ist nach links gewendet. Die Augen sind weit geöffnet und schweifen mit Seherblick in die Ferne.

Mehr noch als bei der vorigen Figur hat der Künstler hier im Faltenwurf geschwelgt. Der schwere Mantel ist von rechts nach links über den Körper gezogen und wird von der unsichtbaren linken Hand, die etwas trägt, hoch gehalten. Auf diese Weise fällt er fast von der Schulter an in mächtigen, nach unten sich verbreiternden Falten über die ganze linke Seite der Statue und bewirkt ein lebhaftes Spiel von Licht und Schatten. Die fein gemeißelte, überaus vornehm gezeichnete Rechte drückt das andere Ende des Mantels an den Körper.

Sicher erinnert diese Figur an die Elisabethstatue in Reims. Aber ebenso sicher ist, daß sie dieselbe an seelischer Größe und an wuchtiger Genialität weit hinter sich zurückläßt. Die Franzosen sind allerdings die Erfinder der neuen Kunst gewesen, und die Deutschen wurden ihre Schüler. Aber die Deutschen haben es verstanden, die Errungenschaften der Gotik so vollkommen in sich aufzunehmen und aus nationaler Eigenart zu vervollkommnen, daß sie Werke schufen, denen in Frankreich gleichzeitig nichts als ebenbürtig zur Seite steht. Zu diesen Leistungen gehört die Greisin im nördlichen Seitenschiff des Domes zu Bamberg.

Die gewöhnlich als Verkündigungsengel aufgefaßte Figur hält eine Krone in der rechten Hand und reicht sie dem heiligen Märtyrer-Bischof Dionysius[2].

Erwähnenswert ist sodann die gekrönte Reiterstatue (Bild 42 auf Tafel 12) an dem Pfeiler, der im Norden den Georgenchor gegen das Hauptschiff begrenzt. Man hat in ihr König Konrad III., der 1152 in Bamberg gestorben ist, oder König Stephan von Ungarn, den Schwager Kaiser Heinrichs des Heiligen, wohl auch einen der drei Könige aus dem Morgenlande[3] erkennen zu dürfen geglaubt.

---

[1] Lk 1, 43.

[2] Wilhelm Vöge, Die Bamberger Domstatuen, ihre Aufstellung und Deutung, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1902, 359.

[3] So Vöge a. a. O. 360.





Bild 40 u. 41. „Kirche" und „Synagoge" am Dom zu Bamberg. (Phot. B. Haaf, Bamberg.) S. 129.



Bild 42. Reiterstatue im Dom zu Bamberg. (Phot. B. Haaf, Bamberg.) S. 132.

Bild 43. Teil der Chorschranken mit 4 Aposteln im Dom zu Bamberg. (Phot. B. Haaf, Bamberg.) S. 126.

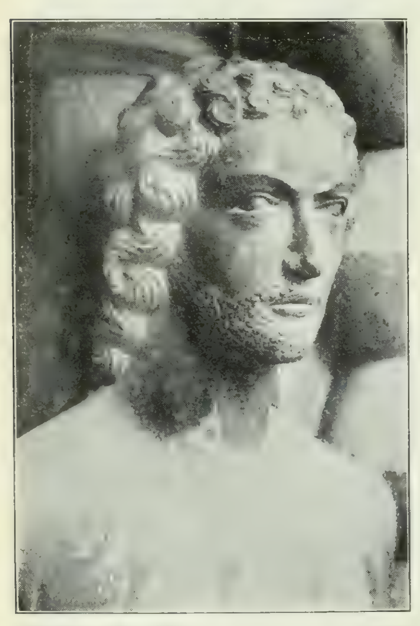




Bild 44 u. 45. Köpfe von Adam und Eva am Dom zu Bamberg. (Phot. B. Haaf, Bamberg.) S. 130.

Der Reiter ist eine schöne Gestalt mit bartlosem, ausdrucksvollem Gesicht, das von dem reichen Haupthaar wie von einer Perücke umrahmt wird. Gefällig legt sich der Mantel dem Körper an und läßt den rechten Arm sowie die rechte Hand frei, die ihn in Brusthöhe an einem Bande über die Schultern anzieht und zugleich mit der Führung des Zügels beschäftigt ist. Der Sattel ist nach gut mittelalterlicher Art vorn und rückwärts sehr hoch. Nur mit den Fußspitzen berührt der Reiter die Steigbügel, in denen er fast zu stehen scheint, so zwar, daß seine Hauptachse die des Pferdes schräg schneidet. Die ganze Haltung ist leicht und bequem, aber doch nicht nachlässig, der Kopf neigt sich etwas nach vorn. Auch das Roß mit langem Schweif ist nicht ohne Geschick, wenngleich nicht mit derselben Vollkommenheit gearbeitet wie der Reiter[1].

An der Front eines Hauses in der Fuststraße zu Mainz steht eine schlanke, frühgotische Muttergottesfigur mit schöner Kopfbildung und mildem Gesichtsausdrucke. Das Kind, etwas steif gezeichnet, wendet sich nach der Mutter hin und ist in eine herzliche Beziehung zu ihr gesetzt. Das anmutige Bildwerk verdient einen Schutz gegen Wind und Wetter. Von gleichem künstlerischen Adel wie die Mainzer ist die steinerne Muttergottesstatue des um 1297 gestorbenen Domherrn Siboto von Engelreut im Dom zu Eichstätt[2].

Straßburg.

Schwer geschädigt wurde durch die französische Revolution das Straßburger Münster, das damals einige hundert seiner Figuren verloren hat; aber es sind noch so viele übrig, daß ein Urteil über die bildnerische Kunst möglich ist, welche im 13. Jahrhundert diese Kathedrale zierte. Aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts stammen die Bildwerke am Doppelportal des südlichen Querschiffes. Völlig verschwunden sind hier die Apostelgestalten in den Laibungen[3]. Auf dem Spruchband eines dieser Apostel las man den Namen Sabina, aus der die Sage eine Tochter des Meisters Erwin und eine große Bildhauerin gemacht hat.

Erhalten sind die Bildwerke der beiden Bogenfelder und die zwei Figuren, welche an den Außenseiten der Doppeltür stehen. Es sind die weiblichen Gestalten der Synagoge und der Kirche, der Vertreterinnen des Alten und des

---

[1] Von dem Grabmal Papst Klemens' II. wird später die Rede sein. Vgl. die Würdigung der Bamberger Kunst bei Viollet-le-Duc, Lettres adressées d'Allemagne à M. Adolphe Lange architecte, Paris 1856, 70 ff.

[2] Abbildung bei Schlecht in ‚Eichstätts Kunst' 11; vgl. 30.

[3] Das Südportal des Straßburger Münsters nach einem Stich von J. Brunn aus dem Jahre 1574 bei Franck, Der Meister der Ecclesia und der Synagoge, Tafel 3.

Neuen Testaments, des Vorbildes und der Erfüllung. Größer und mächtiger als alle übrigen Figuren des ganzen Querschiffflügels und noch vollendeter als die entsprechenden Standbilder in Bamberg erheben sie sich, links vom Eintretenden die Kirche, rechts die Synagoge, jede angetan mit einem von schmalem Gürtel zusammengehaltenen dünnen Kleide, das den Körper durchscheinen läßt und so lang ist, daß es die Füße fast verhüllt. Die Kirche[1] trägt außerdem einen leichten Mantel, den sie mit der rechten Hand emporhält, um das in eine Fahne verwandelte Stabkreuz zu fassen. In der linken Hand hält sie einen Kelch. Das von wallendem Haar umflossene Haupt ist mit einer Krone geschmückt. Durch diese Symbole: Krone, Kelch und Stab, ist klar und deutlich die königliche Würde, die Herrschaft der Gnade, das Priestertum und die Weide- oder Lehrgewalt ausgedrückt. Die Kirche ist im Besitz dieser Vollmachten durch den König der Glorie, der sie erkauft hat durch sein Blut am Stamme des Kreuzes.

Der Kirche gegenüber steht die Figur der Synagoge (Bild 46 auf Tafel 13). Das Alte Testament ist, wie das Neue, eine göttliche Schöpfung. Dieser Gedanke kommt zum Ausdruck dadurch, daß auch die Synagoge durch eine vollendet schöne Frauengestalt wiedergegeben ist. Ja, diese Figur ist entschieden anmutiger als ihr Gegenspiel auf der linken Seite. Aber wie ihre Lanze in der rechten Hand dreimal gebrochen und zersplittert ist, so erscheint auch die ganze Figur nicht zwar äußerlich, aber doch innerlich gebrochen und haltlos. Sie hatte den Beruf, auf den kommenden Messias und dessen Braut, die Kirche, vorzubereiten. Indes, sie hat die Stunde der Heimsuchung nicht erkannt, sondern den Heiland verleugnet. Ihre Macht ist dahin. Sie selbst ist an ihrem Unglück schuld. Die Binde, welche das Augenpaar umhüllt, so jedoch, daß die Lider sichtbar bleiben, bezeichnet die Verblendung der Ärmsten. Mit staunenswerter Technik ist vom Künstler auch der linke Ärmel gearbeitet, der sich dem Handgelenk knapp anschmiegt und fast bis zu den Fingern reicht. Diese berühren das steinerne Gesetz. Steht die Figur der Kirche aufrecht und offenen Auges nach der Synagoge hin gerichtet, als spräche sie im Namen ihres Herrn die Worte: ‚Jerusalem, Jerusalem, bekehre dich zu deinem Gott', so wendet die Angeredete ihr prachtvolles Haupt von der mit der Würde des Auferstandenen sie anblickenden Kirche ab, zwar beschämt, aber in ihrer Verstocktheit doch ohne ein Zeichen innerer Umkehr.

Es sind nur zwei Gestalten, die der in Chartres gebildete Meister geschaffen hat, aber es sind echt deutsche Schöpfungen höchster Kunst und lebendigster Dramatik[2].

---

[1] Dehio und v. Bezold, Denkmäler, Tafel 24.

[2] ‚Vielleicht hat die Plastik nie einen sittlichen Konflikt erhabener und innerlicher gelöst, seelischer vertieft als in dieser Gruppe.' Franck, Der Meister der Ecclesia

Alt sind ferner an dem südlichen Querschiff die Bogenfelder der beiden Tore. Über der linken Tür sieht der Eintretende den Tod Mariä (Bild 48 auf Tafel 13), über der rechten ihre Krönung.

In der ersten Gruppe ist die Gestalt der soeben verschiedenen Mutter des Herrn eine vorzüglich gelungene Leistung von wahrhaft klassischer Gediegenheit. Maria ruht auf einem Bett, das Haupt ist durch ein Kissen erhöht. Die Gewänder sind mit der gleichen Virtuosität behandelt wie bei der Synagoge. Die Furchtbarkeit des Todes hat bei der, die das Leben selbst in ihrem geheiligten Schoße getragen, jeden Schrecken verloren. Sie ist in heiligem Entzücken hinübergegangen, und die Wonne ihrer eben von den irdischen Banden befreiten Seele belebt noch das himmlisch schöne Antlitz. Christus steht an dem Lager und erhebt die segnende Rechte. In der Linken hält er die Figur eines betenden Kindes; es ist die Seele der Verklärten.

Unter den Aposteln zeichnen sich die beiden Gestalten aus, die rechts und links von der Ruhestätte dem jungfräulichen Leibe eine andere Lage geben wollen. Der sie erfüllende Schmerz über den Verlust, der sie getroffen, die Vorsicht, mit der sie den heiligen Körper berühren, sind vorzüglich ausgedrückt.

Die ansprechendste Figur neben der Mutter Gottes ist aber nicht Christus, ist nicht einer der Apostel, sondern das jugendliche Wesen, das diesseits des Bettes nicht kniet, wie man so oft liest, sondern mit untergeschlagenem rechten Beine sitzt; vielleicht eine Dienerin, die in bitterstem Herzeleid auf ihre verstorbene Herrin hinblickt, deren strahlende Gesichtszüge zu dem kummervollen Ausdruck der treuen Magd einen höchst wirkungsvollen Kontrast bilden.

Auch die Krönung Mariä[1] in dem andern Bogenfelde vereint edeln Geschmack und meisterliches Können. Dieselben Vorzüge sind den Figuren eines Bündelpfeilers eigen, der das südliche Querschiff stützt. Die zwölf Gestalten verteilen sich auf drei Absätze. In dem obersten erscheint Christus als ewiger Richter von drei Engeln umgeben, in dem zweiten stehen vier Engel, welche die Gerichtsposaunen blasen, unten die vier Evangelisten. Der Engelpfeiler, wie man ihn nicht ganz zutreffend nennt[2], war also für die Gläubigen

---

und der Synagoge 13. Aus derselben Zeit stammt eine tüchtige weibliche Figur mit Krone und Spruchband in ‚Unser lieben Frauen Werk‘, genannt Frauenhaus, mit dem Baubureau des Münsters. Abbildung bei Hasak, Bildhauerkunst 119. Über ein verschwundenes gemaltes Bild der Synagoge vgl. Joseph Neuwirth, Das Prager Synagogenbild nach Barthel Regenbogen, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1899, 175 ff. Die Gepflogenheit, Kirche und Synagoge zu malen, erwähnt Albert d. Gr., Opp., ed. Borgnet XIII 791.

[1] Abbildung bei Dacheux, Atlas Nr 19. Dehio und v. Bezold a. a. O., Tafel 28.

[2] Franck (a. a. O. 66) bezeichnet ihn richtig als ‚Weltgerichtspfeiler‘.

eine ernste Erinnerung an den letzten, entscheidungsvollen Tag, da Christus in den Wolken des Himmels kommen wird, um zu belohnen und zu bestrafen, je nachdem der einzelne dem Worte des Evangeliums gefolgt ist oder nicht.

Unter den zwölf Figuren dieses Pfeilers sind namentlich die vier unteren, also die Evangelisten, von hoher Vollendung[1]. Die künstlerische Überlegenheit dieser der Zerstörung entgangenen mittelalterlichen Bildwerke tritt am klarsten zu Tage, wenn man sie mit den neuzeitlichen Leistungen desselben südlichen Querschiffs, beispielsweise mit dem Begräbnis und der Himmelfahrt Mariä, vergleicht, die an die Stelle der verschwundenen gesetzt wurden.

Und doch müssen, wenn man die alten Bilder verstehen will, auch die neuen Ergänzungen mitbetrachtet werden, welche inhaltlich die zerstörten wiedergeben. Denn es ist nicht bloß die einzelne Figur, nicht bloß das einzelne Teilstück ins Auge zu fassen, sondern es muß vor allen die Gesamtdarstellung als solche gewürdigt werden. In dieser Beziehung ist gerade die Straßburger Kathedrale von hervorragender Bedeutung. Ihr steinerner Bilderzyklus enthält gewaltige Ideen. Es kehren hier dieselben Stoffe wieder, wie sie im geistlichen Schauspiel behandelt wurden, mit dem die mittelalterlichen Portalskulpturen die größte Ähnlichkeit haben.

Der Ausgangspunkt und das Ende der kirchlichen Künste, der redenden wie der bildenden, war Christus: Christus heute, Christus gestern, Christus in Ewigkeit, Christus, der zur Tilgung der Sünde und zur Erlösung der Menschheit verheißene Messias, Christus die Fülle der Zeiten, Christus in seinem irdischen Wandel, Christus als einstiger Richter. Der Bildhauer hatte also nur die auf dem Text der Heiligen Schrift aufgebauten Prophetenspiele, Weihnachtsspiele, Passionsspiele, Osterspiele, Weltgerichtsspiele in die Sprache seiner Kunst zu übersetzen.

Damit ergab sich aber auch eine große Anzahl anderer heiliger Figuren, die in den geistlichen Spielen vertreten waren. So vor allem jene Gebenedeite unter den Weibern, die der Welt das Heil gebracht, Maria, die jungfräuliche Gottesmutter, die Propheten, welche den Heiland vorausgesagt, die Apostel, welche als Zeugen seiner Tätigkeit und Liebe das Evangelium verkündet haben, die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen, Beispiele christlicher Weisheit und weltlichen Leichtsinns.

Gerade diese Figuren schmücken die Portale des Straßburger Münsters und sie werden an allen größeren Kirchenportalen in den verschiedensten Gruppierungen, bald vollzählig, bald nur teilweise, bald auch verbunden mit andern Gestalten, die eine besondere lokale Verehrung genossen, wiederkehren.

[1] Abbildung bei Dacheux, Atlas Nr 30.

Da die Straßburger Kathedrale der Mutter Gottes geweiht war, so ist es erklärlich, daß Maria auch im plastischen Bildwerk eine hervorragende Stellung einnimmt, so jedoch, daß der wahre Mittelpunkt immer Christus bleibt. Die Bedeutung Mariä in der mittelalterlichen Kunst beruht lediglich auf ihrer Würde als Mutter des Sohnes Gottes und auf den Gnadengaben, mit denen sie im Gefolge dieser ihrer erhabenen Würde ausgestattet ist.

Christus bildet an der Doppeltür des erwähnten Querschiffs nicht bloß das ideelle, sondern auch das örtliche Zentrum. Am Mittelpfeiler ist seine Halbfigur angebracht, die ihn darstellt als Weltherrscher; in der Linken trägt er die Weltkugel. Direkt darüber in der Höhe erscheint er als Kind in den Armen seiner Mutter. Maria aber erfährt eine weitere Verherrlichung durch die Darstellung ihres Todes, ihres Begräbnisses, ihrer Himmelfahrt und ihrer Krönung durch Christus. Diese Bildwerke befinden sich paarweise über den beiden Eingangstüren, in deren Laibungen ehemals die Gestalten der Apostel standen, der Herolde Christi und seines göttlichen Wortes. Wer dieses mit willigem Herzen annimmt, gehört zur Gemeinschaft der Gläubigen, zur Kirche. Wer es nicht annimmt, ist blind, wie jenes Volk, das einstens so starke Beweise der göttlichen Huld erfahren, jetzt aber den so sehnlich erhofften Messias verschmäht hat.

Die Figuren der Ecclesia und der Synagoge an den Kirchenportalen waren für die Juden des Mittelalters, die an ihnen vorübergingen, eine Einladung, sich zu bekehren[1], für die Christen eine Aufforderung zum Dank für die Gnade des wahren Glaubens und zur Treue in diesem Glauben. Sicher wird — so erzählten und stellten es die geistlichen Schauspiele dar — nach dem Auftreten des Antichrists die Binde von dem Antlitz der Synagoge fallen, und es werden sich die überlebenden Söhne Israels zum Glauben der Kirche bekennen. Bis dahin werden Christen und Juden um das Gotteskind streiten, wie jene zwei Mütter um das Kind gestritten haben, deren Zwist König Salomon, ein Vorbild Christi, geschlichtet hat. Sinnig ist daher am Mittelpfeiler unter der Halbfigur des Heilandes mit der Weltkugel Salomon mit dem Richtschwert angebracht und am Kragstein dieser Figur die beiden hadernden Mütter.

Noch reichhaltiger und großartiger ist der bildnerische Schmuck der Westfront (Bild 27 auf Tafel 8), die entsprechend dem dreischiffigen Innern des Münsters drei Tore aufweist und mit Skulpturen aus dem Ende des 13. Jahrhunderts

---

[1] Schon Viollet-le-Duc (Dictionnaire de l'architecture française V 155) bemerkt, daß sich die Parallelfiguren der Kirche und der Synagoge an hervorragenden Standorten in Städten finden, wo es im Mittelalter viele Juden gab. Ausführlich darüber Weber, Geistliches Schauspiel und christliche Kunst 58 ff.

überreich ausgestattet ist. Ursprünglich sind großenteils die Gestalten an den Gewänden, ferner die unteren Streifen im mittleren Bogenfeld.

In den Laibungen des Haupttors stehen auf beiden Seiten je fünf Figuren, zu denen noch je zwei außerhalb der Strebepfeiler dieses Portals gehören; es sind also im ganzen 14 Figuren, die bis auf zwei in den Nischen rechts und links alt sind. Man wird in diesen Standbildern Vertreter der vorchristlichen Zeit zu erkennen haben. Die meisten dürften Propheten sein, hochbetagte, bärtige Männer, welche Schriftrollen halten, in die mehrere von ihnen lesend vertieft sind (Bild 49 auf Tafel 13). Ihre Häupter sind mit verschiedenartigen Mützen oder Manteltüchern bedeckt. Die zwei dem Eingang zunächst stehenden tragen Diademe[1].

Auffallend ist die mittlere Figur des linken Gewändes, eine jugendliche, schlanke Gestalt mit spitzer, gefältelter Mütze, unter der das Lockenhaar in üppiger Fülle hervorquillt. Das glatte Gesicht hat einen ernsten Zug, der durch die tiefe Winkelfalte über der Nase fast düster, aber nicht unangenehm wird. Die Figur steht aufrecht in ihrer Nische und blickt geradeaus. Das Spruchband wird von der herabhängenden Rechten gehalten. Ein umgegürtetes Oberkleid bedeckt in schlichten, schönen Falten den Körper. Die weiten Ärmel reichen bis zum Handgelenk, an dem ein Unterkleid sichtbar wird. Wiederholt ist die Ansicht ausgesprochen worden, daß hier Porträtähnlichkeit angestrebt worden sei. Der Volksmund bezeichnet das Standbild als die Figur des Meisters Erwin.

Die plastische Hauptzierde des rechten, also südlichen Seitenportals bilden die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen, diese mit dem Verführer, jene mit Christus, dem himmlischen Bräutigam. Ähnlich wie bei dem Mitteltor sind auch hier je zwei Jungfrauen außerhalb der Gewände untergebracht, so daß in die Torlaibungen je vier Figuren zu stehen kommen[2]. Die Mädchen tragen sämtlich einen Reif um die Stirn. Die klugen Jungfrauen auf der rechten Seite sind gegürtet, haben das Haupt fast nonnenhaft bedeckt und halten ihre Lampen hoffnungsfreudig aufrecht. Die Figuren der andern Gruppe haben ihr Haupt weltlich geziert, die Lampen halten sie umgekehrt und tief unten. Auch sie sind gegürtet, aber voll Trauer, daß sie

---

[1] E. Mayer-Altona in ‚Straßburg und seine Bauten', Straßburg 1894, 215 hält die erste Figur links vom Eingang für eine Sibylle. Doch deutet nichts darauf hin, daß sie ein weibliches Wesen vorstellen soll, auch der Gürtel nicht. Ausführlicher behandelt Mayer-Altona den Gegenstand in seinem Werke: ‚Die Skulpturen des Straßburger Münsters', I. Tl, Straßburg 1894, in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 2.

[2] Abbildung bei Dacheux, Atlas Nr 14 f. Dehio und v. Bezold, Denkmäler, Tafel 16 f 30 f 39.

ihr Glück verscherzt haben. Nur eine lacht. Sie hat im Taumel der Sinnenlust ihr Schicksal noch nicht erfaßt. Mit der Lampe, die zerbrochen am Boden liegt, entfiel ihr auch der Gürtel. Sie ist bereit, sich dem Verführer preiszugeben, der ihr in der Gestalt eines gekrönten, lächelnden Jünglings mit Grübchen in den Wangen und einer Blumenkrone auf dem Haupte den Paradiesesapfel der Sünde zeigt. Doch das damit verheißene Glück ist leerer Schein. In Wirklichkeit wird er die Törichte ins Elend stürzen. Der Künstler hat den Beschauer darüber aufgeklärt. Denn die offene, dem Mädchen unsichtbare Rückseite des Verführers ist mit Schlangen und Kröten überzogen, ein Symbolismus, der in Basel, in Worms und in Freiburg i. Br. wiederkehrt und auch in der Dichtung verwertet worden ist[1].

Die Sockel, auf denen die zwölf Gestalten stehen, sind wie in Chartres und in andern Kathedralen Würfel, die so gestellt sind, daß der Beschauer immer je zwei Flächen sieht. Diese 24 Flächen bieten die Reliefdarstellungen der zwölf Zeichen des Tierkreises und die Monatsarbeiten des Menschen. Wahrscheinlich stehen diese Darstellungen in Beziehung zu den Bildwerken darüber, zu den klugen und törichten Jungfrauen und sind mit dem Hinweis auf die ununterbrochen fortschreitende Zeit eine Mahnung zu deren Ausnützung für das Heil der Seele und zu unausgesetzter Wachsamkeit[2].

Auch in und neben dem nördlichen Tor der Westfront des Straßburger Münsters stehen gekrönte weibliche Gestalten. Es sind Personifikationen von Tugenden, welche die unter ihren Füßen sich krümmenden Laster mit Lanzen durchbohren[3], zum Teil vortrefflich gelungene Schöpfungen, wie namentlich rechts die dritte Figur von der Mitte aus[4].

Merkwürdig ist die scheinbare Leichtigkeit, mit der diese Mädchen sogar lächelnd den Kampf mit der Sünde bestehen. Man beobachtet nicht das geringste Ungestüm, nicht die geringste Gewalttätigkeit. Ja sie führen den Todesstoß durchweg nur mit einer Hand, während die andere in großer Ruhe eine Schriftrolle hält. Es ist die mit dem Glaubensleben verbundene Gnade, welche ihnen den Kampf so leicht macht.

Außer diesen Standbildern an den Westtoren des Straßburger Münsters gehört auch der größere Teil des mittleren Bogenfeldes noch dem 13. Jahr-

---

[1] Oben Bd IV, S. 89 f.

[2] Von den Monatsbildern handelt gründlich Sauer, Symbolik 266 ff.

[3] In den 14 Jungfrauen der Kathedrale von Chartres sind nicht die Bürgertugenden dargestellt, wie Didron im Jahre 1847 und andere nach ihm behauptet haben, sondern die 14 ‚Seligkeiten‘ der alten Theologie. Didrons Widerlegung ist schon im Jahre 1849 erfolgt. Vgl. Mâle, L'art religieux 428.

[4] Abbildung bei Hasak, Bildhauerkunst Fig. 107 a. Dehio und v. Bezold a. a. O., Tafel 17 29.

hundert an. Es stellt in vier Reihen Szenen aus dem Leben des Heilandes dar von dem Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt. In den sechs figurenreichen Szenen des unteren Streifens erscheint die Person des Heilandes in jedem einzelnen Bilde, wobei der Judaskuß, die Gefangennehmung und die Heilung des Malchus, dem Petrus das Ohr abgehauen hat, in einen einzigen Moment zusammengedrängt sind.

Gehaltvoll und ansprechend ist vor allem die zweite Reihe, welche links mit der Dornenkrönung beginnt. In hoher Würde steht Christus zwischen zwei Schergen, die ihm den schmachvollen Marterkranz auf das Haupt setzen. Der eine ist durch den Spitzhut als Jude gekennzeichnet, der andere ist ein elender Krüppel mit Stelzfuß. Es folgt die Kreuztragung und als beherrschendes Hauptbild des ganzen Bogenfeldes fast in dessen Mitte die Kreuzigung. Am Fuße des Kreuzesstammes wird im geöffneten Grabe das Skelett Adams sichtbar, durch den der Tod in die Welt gekommen ist. Durch den Tod des zweiten Adam wird der verlorenen Menschheit neues Leben. Bei dem Kreuze stehen links und rechts vom Beschauer die trauernden Gestalten der Gottesmutter und des hl. Johannes, ferner näher dem Kreuze bei Maria die Kirche mit dem Kelch, in dem sie das aus der Seite Christi fließende Blut auffängt, und entsprechend rechts in der herkömmlichen Weise die Gestalt der Synagoge.

Vortrefflich gelungen sind die beiden folgenden Darstellungen: die Kreuzabnahme und der Besuch der frommen Frauen beim Grabe des Auferstandenen. Auf dem ersten ist der Nagel der rechten Hand bereits entfernt und der heilige Leib neigt sich hernieder. In tiefstem Schmerz, aber stark und gefaßt hält Maria das heilige Haupt in ihren Händen, während Nikodemus und Joseph von Arimathäa sich gegenseitig unterstützen, um in großer Ehrfurcht auch den Nagel aus der linken Hand zu entfernen.

Auf der nächsten Szene ist das Grab als eine mit einem zarten Lilienmuster geschmückte und auf vier Säulen ruhende Lade dargestellt, an deren äußerem Rande der Engel sitzt. Er zeigt mit der Rechten den heiligen Frauen den Ort, wo der Heiland gelegen war, alles mit größter Natürlichkeit und Wahrheitstreue. Auch der Platz unter der Lade mußte ausgenützt werden. Man sieht da drei Krieger, die immer noch schlafen, obwohl Christus längst auferstanden ist.

Im dritten Streifen links hat der Künstler einen Vorgang nachgetragen, den er früher nicht unterbringen konnte oder wollte. Er hat Judas dargestellt, wie er mit kläglichem Gesichtsausdruck am Baume hängt und wie ein Bock, offenbar das Symbol des Teufels, sich wohlgefällig an dem Strick emporrichtet.

Die Stelle, an welcher der Künstler den gehängten Verräter untergebracht hat, ist glücklich gewählt. Denn nach rechts folgt ein Bild, das die Hölle selbst wiederzugeben scheint, in Wirklichkeit aber nur die Vorhölle bedeutet.



Bild 46. „Synagoge" am Münster zu Straßburg i. E. S. 134.



Bild 47. „Kirche" am Münster zu Freiburg i. Br. S. 145.



Bild 48. Tympanonrelief am Münster zu Straßburg i. E.: Tod Mariä. S. 135.

Bild 49. Fünf Propheten am Hauptportal des Münsters zu Straßburg i. E. (Phot. J. Manias & Cie., Straßburg.) S. 138.

Bild 50. Bogenfeld des Hauptportals am Münster zu Freiburg i Br. S. 143.

Schwester Mechthild von Magdeburg leiht einer von vielen geteilten Auffassung das Wort, wenn sie sagt: ‚Die Hölle hat ein Haupt oben; das ist ungeheuer und hat manches gräßliche Auge, und die Schlangen schlagen heraus und umfangen die armen Seelen alle, die da in der Vorburg wohnen, aus welcher Gott Adam und andere unserer Väter genommen hat.‘[1] Dieser Text erscheint in jenem Bilde von der Vorhölle in Stein übertragen: das Haupt des Höllendrachens, einige Teufelsfratzen mit gräßlichen Augen und das emporschlagende Feuer sind sichtbar. Die Seele Christi ist hinabgestiegen in diesen Schlund und hat die Stammeltern des Menschengeschlechtes daraus befreit.

In der Mitte des dritten Streifens erstrahlt unmittelbar über der Kreuzigungsszene der Auferstandene, welcher von Maria Magdalena angebetet und in einem abgegrenzten, nach vorn offenen Raume auch von Thomas an den Wundmalen erkannt wird. Vor dem verschlossenen Saale, in dem dies vorgeht, kauert zur Ausfüllung der noch leeren Ecke ein Dachshund.

Der oberste und vierte Teil des Bogenfeldes ist mit der Darstellung der Himmelfahrt Christi ausgefüllt, einem gekünstelten Machwerk neueren Datums. Neu sind gleichfalls die Erzählungen in den fünf Hohlkehlen, welche das Tympanon umrahmen: die Schöpfung, der Sündenfall und seine nächsten Folgen, alttestamentliche Vorbilder des Neuen Bundes, die Apostel und ihre Martern. Ergänzt sind sodann die Bogenfelder des nördlichen und des südlichen Tors, dort Geschichten aus der Kindheit Jesu, hier das jüngste Gericht; ferner die Statuen der Mutter Gottes mit dem Kinde am Mittelpfosten des Haupteinganges und unter der Spitze des Wimperges darüber, desgleichen die Figur Salomons zwischen beiden.

Haben diese späteren Zusätze auch nicht den künstlerischen Wert der ursprünglichen Arbeiten, so vervollständigen sie doch die übrig gebliebenen Teilstücke und gestatten einen Einblick in die vom Künstler zur Darstellung gebrachte Gesamtidee. Es ist wie so oft in der mittelalterlichen Literatur und Kunst das große Drama des göttlichen Heilsplanes von der Schöpfung bis zum Gericht mit besonderer Hervorhebung derer, die in diesem göttlichen Plane nach Christus die bedeutsamste Rolle spielen sollte: Maria, der ja das Straßburger Münster geweiht ist. Aber sie erscheint nirgends allein. Sie trägt entweder das himmlische Kind auf den Armen, wie am Mittelpfosten der Hauptpforte und in der Höhe unter dem Giebel des Wimperges, oder sie steht als Schmerzensmutter neben dem Kreuze ihres Sohnes.

Wiederum ist durch die Gestalten der Propheten, die am Hauptportal die Gottesmutter umgeben, der innige Zusammenhang zwischen vorchristlicher

---

[1] Oben Bd IV, S. 197.

und christlicher Zeit betont. Das Leben des Herrn bis zu seiner Himmelfahrt und Wiederkunft in den Wolken des Himmels ist Trost und Lehre zugleich, wie seine Jünger ihm in Freude und Leid, auch dem schwersten, nachfolgen sollen.

Das Notwendigste in dieser Nachfolge aber ist allzeit das oft so schmerzliche: Überwinde dich selbst. Ein durch die Gnade gehobener starker Wille bringt es fertig. Er wird das Böse bezwingen wie die ‚Tugenden' am linken Seitentor. Dazu gehört stete Wachsamkeit über die Regungen der verdorbenen Natur. Wer nicht allzeit wacht, ist ein Tor und wird am letzten Gerichtstage dem Geschick der törichten Jungfrauen anheimfallen.

Zu den weisen Jungfrauen aber zählt die Patronin des Münsters, Maria. Ja, sie ist die weiseste von allen, die Gebenedeite unter den Frauen; sie hat der Schlange den Kopf zertreten. In den so oft wiederkehrenden Standbildern der seligsten Jungfrau erfüllt sich unablässig das Wort der demütigen Magd: ‚Von nun an werden mich selig preisen alle Geschlechter der Erde.' Das erste Mal hat sie der Engel im Namen des Dreieinigen gegrüßt. Seitdem hat die Kunst in ihren verschiedenen Zweigen sie unzähligemal gegrüßt und wird sie grüßen mit ihren edelsten Schöpfungen[1].

Vielbesprochen ist ein Fries am Straßburger Münsterturm von etwa 1300[2]. Die nördliche Hälfte hat ohne Frage symbolischen Charakter. Es treten hier als bekannte Sinnbilder auf der Löwe, das Einhorn, der Pelikan, der Phönix, der Adler, daneben biblische Darstellungen: Simson, Jonas, die eherne Schlange, Abraham. Es ist klar, daß sie sich sämtlich auf Christus und auf das Erlösungswerk beziehen[3]. Größeren Schwierigkeiten unterliegt die Deutung der südlichen Seite des Frieses. In der Mitte erscheint eine Raufszene zwischen zwei menschlichen Gestalten. Sonst sind fast alle Figuren oben Mensch, unten Tier. Diese Ungeheuer bekämpfen sich paarweise wütend, andere, wiederum zu je zweien, spielen sich gegenseitig auf Musikinstrumenten vor. Eines dieser Bilder veranschaulicht, wie ein Mann von zwei Scheusalen zerrissen wird[4].

---

[1] Andere figürliche Skulpturen des 13. Jahrhunderts vom Straßburger Münster finden sich abgebildet bei Dehio und v. Bezold, Denkmäler, Tafel 15 (eine Strebepfeilerstatue); Tafel 18, 1 und 2 (vom Triforium), 3 und 4 (vom Strebewerk, sehr individuelle Musikantenfiguren); Tafel 19, 2 (ein trefflicher St Michael von einem Strebepfeiler); Tafel 20 (vier charaktervolle Figuren vom ehemaligen Lettner). Über zwei schöne, wohl sicher von der Straßburger Plastik beeinflußte Holzstatuetten in der Sammlung Schnütgen vgl. Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst 1907, 289 f, mit Abbildung.

[2] Abgebildet bei Tacheux im ‚Atlas' Nr 54.

[3] Oben Bd III, S. 413 ff.

[4] Abbildung bei Dehio und v. Bezold a. a. O., Tafel 15 unten, 17 unten, 21.

Es ist möglich, daß diese plastischen Bilder bloße phantastische Ausgeburten sind [1]. Wahrscheinlicher indes ist, daß auch dieser Teil des Frieses eine symbolische Deutung fordert. Das Mittelalter hat sich die Leidenschaften und Laster gern als Bestien und scheußliche Ungetüme vorgestellt. Das ist wohl sicher auch hier der Fall. Auf diese Art tritt der südliche Fries in einen sehr ansprechenden und beliebten Gegensatz zu den Bildern des nördlichen Frieses. Wurde hier Christus und das Erlösungswerk vorgeführt, so erscheint im andern Teil die Macht des Bösen in abschreckender Weise zur Darstellung gebracht: die Friedlosigkeit, die Grausamkeit, die Sinnlichkeit und Genußsucht, aber auch die Torheit der Welt, insofern sie in Widerstreit tritt zu Christus.

Freiburg im Breisgau.

Etwa gleichzeitig mit den Skulpturen der Straßburger Kathedrale werden die Bildwerke am Westportal des Freiburger Münsters und in der Vorhalle (Bild 51 auf Tafel 14), welche zu diesem Portal führt, anzusetzen sein. Die ganze Szenerie gipfelt in dem Weltgerichtsbilde im oberen Teile des Bogenfeldes (Bild 50 auf Tafel 13). Christus mit Kreuznimbus und strengem Gesichtsausdruck thront als ewiger Richter. Er zeigt seine Wundmale, auch die Seitenwunde ist sichtbar; denn er hat mit der rechten Hand das Kleid zurückgeschlagen, als wollte er sagen: Was hätte ich für euch Menschen tun können und was habe ich nicht getan? Vier Engel bezeugen seine einstige harte Pein; sie tragen Leidenswerkzeuge in ihren Händen. Zwei andere Engel stoßen in die Posaune und verkünden der Welt, daß der letzte Tag, der Schreckenstag, angebrochen ist.

Die Majestät des Herrn beherrscht das ganze Bild. Der Heiland, welcher in der untersten Reihe als neugebornes Kind in der Krippe liegt, von Judas verraten und von den Juden gefangen genommen wird, derselbe, der in der Mittelreihe am Kreuze hängt, ist nun auf den Wolken des Himmels erschienen, um mit den Aposteln Gericht zu halten und jedem zu vergelten nach seinen Werken. Zu beiden Seiten Christi knien Maria und der Täufer und flehen um Erbarmung.

In dem oberen Teile des unteren Feldes sieht man die Toten aus ihren Gräbern auferstehen. Die Gruppe rechts vom Beschauer umfaßt, nach Gebärden und Mienen zu urteilen, solche, die einen ungnädigen Urteilsspruch zu erwarten haben. Auf den Gesichtern derer, die links vom Beschauer auferstehen, lagert der Ausdruck eines guten Gewissens. Darüber, neben dem Gekreuzigten und seinen unmittelbaren Begleitfiguren, Maria und Johannes

---

[1] So Mâle, L'art religieux 60². Vgl. Beissel in der Zeitschrift für christliche Kunst 1901, 280 ff.

dem Evangelisten auf der einen Seite, Longinus und dem Hauptmann auf der andern, wird das auf ewig unabänderliche Urteil vollstreckt: die Guten erwarten die Aufnahme in die himmlischen Gefilde, die Bösen werden von einem Teufel an einer Kette in den Höllenschlund gezerrt. Diese Szenen verteilen sich auf drei Streifen, von denen die beiden unteren nochmals in je zwei zerlegt sind.

Auf den ersten Blick stört die Überfülle der Gestalten. Sieht man näher zu, so wird man finden, daß alles sinnig entworfen und im ganzen nicht übel ausgeführt ist.

Typisch ist die Geburt Christi dargestellt und doch mit Einzelheiten ausgestattet, welche diese Gruppe als recht gelungen erscheinen lassen. Die jungfräuliche Gottesmutter liegt wie gewöhnlich zu Bett und liebkost das Kind, das neben ihr, etwas erhöht, um dem Beschauer sichtbar zu werden, in einem Korbgeflecht ruht. Zwei Engelchen beten in freudigem Erstaunen den menschgewordenen Gottessohn an, ein dritter huldigt ihm mit dem Rauchfaß, daneben Ochs und Esel, ein vierter Engel steht in graziöser Haltung zu Häupten mit Leuchter und brennender Kerze. Auf der entgegengesetzten Seite sitzt der hl. Joseph sinnend oder schlafend. Der ganze Zauber eines Friedens, den die Welt nicht geben kann, und der Jubel des Himmels über das göttliche Kindlein im Stalle sind hier prächtig wiedergegeben.

In der linken Ecke desselben Streifens ist Judas drastisch dargestellt, wie er am Baume hängt und wie zwei Teufel seine Seele in Empfang nehmen. Der rechten Hand des Verräters entrollen genau 30 Silberlinge.

Auch die Seelenwägung ist trefflich ausgeführt. St Michael hat soeben ein Seelchen auf die rechte Wagschale gelegt, die von den guten Werken hinabgedrückt wird, während an der andern Wagschale ein Teufel sich vergebens bemüht, das Zünglein nach links zu wenden. Ein zweiter Teufel mit Greifklauen und Schweif steht daneben und ringt verzweifelt die Hände, daß ihm diese Seele entgehen soll. Seine Augen sind auf St Michael gerichtet, der ihm durch bezeichnende Bewegungen mit Kopf und Hand zu verstehen gibt, daß sich an der Sache nichts ändern lasse.

Beachtung verdient sodann der Symbolismus, der mit dem Kreuze des Erlösers verbunden ist. Das Kreuz selbst ist ein knorriger Baum. Auf der Höhe des Mittelbalkens, also über dem Haupte des Heilandes, aus dessen geöffneter Seitenwunde das Blut fließt, hat der Pelikan sein Nest und nährt mit dem Herzblute die beiden Jungen.

Das ganze Bogenfeld ist umrankt mit dichtem Laub, das sich über dem Türsturz und längs des Mittelpfeilers fortsetzt. Hier steht die Gottesmutter mit dem Kinde[1], die Patronin des Münsters; darunter, am Kragstein, schläft ihr Ahnherr Jesse.

---

[1] Abbildung bei Hasak, Bildhauerkunst Nr 112.

In den Hohlkehlen zu beiden Seiten des Bogenfeldes sind Engel mit Rauchfässern und mit Kronen, ferner Propheten, Könige und Patriarchen untergebracht. Die Engel huldigen dem Könige der Glorie, die andern Figuren deuten auf Christus hin, den das Bogenfeld in seinem Leben, Leiden und in seinem Richteramt feiert.

An der Eingangstür selbst (Bild 51 auf Tafel 14) sind rechts und links biblische Vorgänge dargestellt, die in unmittelbarer Beziehung stehen zu Maria mit dem Kinde am Mittelpfosten. Rechts vom Beschauer steht zunächst der Tür Gabriel, welcher der seligsten Jungfrau das Geheimnis der Menschwerdung verkündet. Einer alten Legende zufolge empfing Maria das göttliche Wort durch das Ohr[1]. Diese Legende hat in der zweiten Figur ihren Niederschlag gefunden; die Taube, welche Maria in der rechten Hand bis zur Kopfhöhe emporhält, versinnbildet den Heiligen Geist. In der nächsten Hohlkehle begegnen sich Maria und Elisabeth.

Die entsprechenden Nischen auf der linken Seite der Tür bergen die drei Weisen aus dem Morgenlande, von denen der erste kniend und in demütiger Hingabe sein Geschenk dem göttlichen Kinde darbietet. Die Magier waren die Erstlinge der Kirche (Bild 47 auf Tafel 13), deren Gestalt daher sehr passend an vierter Stelle, zu äußerst links, dem Beschauer vorgeführt wird, während ihr gegenüber in gewohnter Weise und in derselben Bedeutung wie in Bamberg und in Straßburg eine Frauengestalt mit verbundenen Augen die Synagoge symbolisiert.

Sämtliche Bildwerke im Bogenfeld und in den Hohlkehlen des Freiburger Münsters sind gleichsam Erzählungen; sie berichten, was der Sohn Gottes für die Menschen aus Liebe getan hat und daß er einstens Rechenschaft fordern wird.

Was tun die Menschen und was sollen sie tun für Christus? Das zeigen die Skulpturen an der Nord-, Süd- und Westwand der dem Westportal vorgelagerten Halle (Bild 51 auf Tafel 14). Ihre Bestimmung ist also direkt und unmittelbar ethisch. So die Parabel von den fünf klugen (Bild 52 auf Tafel 14) und von den fünf törichten Jungfrauen[2]. Willst du einstens bei dem Gericht bestehen, dann wache und bete, wie auf dem Spruchband des Engels rechts beim Eintritt in die Halle zu lesen ist. Wehe, wenn dir das Öl in der Lampe fehlt, wenn du als Weltkind ohne gute Werke befunden wirst.

Freilich, die Gefahr des Verderbens ist groß. Wie in Straßburg erscheint auch in Freiburg der Verführer und neben ihm anstatt einer törichten Jungfrau die personifizierte Wollust als nackte weibliche Gestalt mit einem Bocksfell über

[1] Oben Bd III, S. 207. [2] Vgl. Sörensen, Malerei 240.

dem Rücken. Ihr entspricht symmetrisch auf der rechten Seite des Eingangs in die Halle St Margareta, die mit dem Zeichen des Kreuzes die unreinen Mächte der Finsternis gebannt hat; denn nichts kann dem schaden, der in der Gemeinschaft Gottes und seiner Heiligen bleibt. Daher die Mahnung des Engels links am Eingang unter dem Verführer: ‚Gehet nicht hinaus'; ‚damit ihr nicht in Versuchung fallet', fügt der Engel neben der Wollustgestalt hinzu.

Die wahre, christliche Klugheit, wie sie in den fünf Jungfrauen an der Nordwand mit ihrem himmlischen Bräutigam an der Spitze versinnbildet ist, wird sodann auch in fünf biblischen Gestalten vorgeführt, die sich an die klugen Jungfrauen nach Westen hin anschließen. Es sind die Eltern Johannes des Täufers, von denen die Heilige Schrift bezeugt, daß sie gerecht waren und den Weg der Gebote Gottes ohne Klage wandelten[1]; dann der große Vorläufer des Herrn, ferner aus dem Alten Testament Abraham, der eben im Begriff ist, in festem Glauben und treuem Gehorsam gegen den Allerhöchsten seinen Sohn zu opfern; endlich Magdalena, die nach einem Leben der Torheit sich zur Weisheit der Kinder Gottes bekehrt hat.

Die Weisheit der Kinder Gottes verträgt sich aber sehr gut mit jener Wissenschaft, zu der auch die Natur in ihrer schönsten Entfaltung gelangen kann und die eine notwendige Voraussetzung für jeden ist, der die glaubenslose Wissenschaft erfolgreich bekämpfen will. Ein leuchtendes Beispiel hierfür ist die Heilige, deren Standbild dem Verführer gegenüber an der rechten Seite des Eingangs in die Halle aufgerichtet ist, St Katharina, welche die Vertreter der falschen Philosophie im dialektischen Zweikampf überwunden hat. Es lag also nahe, auch der profanen Wissenschaft einen ehrenvollen Platz in der Vorhalle des Freiburger Münsters anzuweisen, und es konnte das nach echt mittelalterlicher Auffassung nicht besser geschehen als durch die Figuren der sieben freien Künste[2], die mithin hier nicht etwa als Vertreterinnen der Weltlichkeit und der verweltlichten Wissenschaft[3], sondern als Vorbedingungen der heiligen Wissenschaft, der Theologie, aufzufassen sind.

Von den Freiburger Bildwerken reicht keines an die Vollendung der Kirche oder der Synagoge in Straßburg hinan. Doch läßt sich nicht in Abrede stellen, daß sie als Gesamtleistung eine gewaltige Idee zum Ausdruck bringen. Himmel und Erde, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, das Alte und das Neue Testament als verschiedene Phasen der *einen* Heils-

---

[1] Lk 1, 6. [2] Oben Bd II, S. 356 ff.

[3] Wie *Schnaase* (Geschichte der bildenden Künste IV 292) will. Die ältesten Darstellungen der sieben freien Künste finden sich in Chartres und in Laon, zwei Orten mit bedeutenden Schulen. *Mâle*, L'art religieux 103.

ordnung, die Leidenschaft mit ihren verheerenden Wirkungen auf Verstand und Willen, die göttliche Barmherzigkeit und die göttliche Gerechtigkeit — alles klingt zusammen in den Schlußakkord: Mensch, rette deine Seele![1]

Daß die Mutter Gottes in diesem ganzen Zyklus eine hervorragende Stellung einnimmt, beruht nicht auf einer Überschätzung[2], sondern auf der einzig richtigen Würdigung Mariä im Rahmen des göttlichen Heilsplanes. Denn durch sie ist der Menschheit die Rettung gekommen, sie wird, wie die mittelalterliche Kunst es darzustellen liebte, auch noch beim letzten Gericht als Fürbitterin die Gnade des Richters anflehen. Zudem ist sie die Patronin des Freiburger Münsters. Man begreift, daß direkt unter dem Gekreuzigten und der Figur des Richters im Bogenfelde gerade ihre hehre Gestalt am Mittelpfeiler der Eingangstür erscheint, aber nicht sie allein, sondern mit ihrem göttlichen Kinde auf dem Arm[3].

Die Anordnung der Skulpturen in parallelen Streifen, wie sie sich in den Bogenfeldern zu Straßburg und Freiburg finden, ist die gewöhnliche, aber nicht die einzige. Ausnahmsweise wird dem Spitzbogen auf gleicher Basis ein Rundbogen einbeschrieben, so daß sich für bildnerische Arbeiten zwei Felder ergeben: das halbrunde und der Ausschnitt darüber. So aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an der Nikolauspforte des Colmarer Münsters St Martin mit dem hl. Nikolaus als Almosenspender für arme, gefährdete Mädchen und in dem Zwickel mit beginnendem jüngsten Gericht[4].

Dieses Portal besitzt noch eine andere Merkwürdigkeit. In der äußeren Bogenkehle fällt unter verschiedenen Gestalten, von denen mehrere Instrumente spielen, eine Sitzfigur mit beigefügtem Namen auf: ein Mann in langem Kleide, der am Winkelmaß zu demonstrieren scheint, ein Mann der Arbeit, mit glattem, ausdrucksvollem Gesicht, freundlich und klug[5]. Es ist nach Ausweis der Beischrift am Rande der Hohlkehle Maistres Humbert,

---

[1] Res gesta aliquid in sancta ecclesia signat gerendum. S. Gregorius, Homilia 21 in Evang. Marc. cap. 16, bei Migne, Patrol. lat. LXXVI 1170 C.

[2] So irrtümlich Moriz-Eichborn. Vgl. Sauer, Symbolik 361 ff. Eine ausführliche und lehrreiche Kritik der Schrift von Moriz-Eichborn gab unter demselben Titel Richard Streiter in der ‚Allgemeinen Zeitung' 1901, Beilage 215 und 216.

[3] Sauer (a. a. O. 359 ff) hält in seiner geistreichen Erklärung der Freiburger Skulpturen die Figur der Mutter Gottes auf Grund einer mehrfach ausgesprochenen Anschauung des Mittelalters für die Personifikation der streitenden Kirche.

[4] Abbildung bei Hasak, Bildhauerkunst 130, und bei Rebslob, Das Kirchenportal, Tafel 39.

[5] Einen Abguß davon besitzt das Unterlinden-Museum in Colmar. Ausführlich Franz Xaver Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen II (1884) 232 ff.

Werkmeister und mutmaßlicher Erbauer des Langhauses von St Martin in Colmar. Humbert wird in Frankreich seine Studien gemacht und das Vorbild für die Einteilung des Bogenfeldes der Nikolauspforte am südlichen Portal der Westfassade an Notre-Dame in Paris gefunden haben[1]. Im Elsaß weist sodann die Stiftskirche zu Neuweiler gewaltige Schöpfungen von Plastik des 13. Jahrhunderts auf in den Figuren der Apostel Petrus und Paulus[2].

Sechs Apostelgestalten im Kreuzgang des Domes zu Mainz sind hervorragend durch ausdrucksvolle Köpfe[3]. In nächster Nähe von ihnen ist in die Mauer ein treffliches Steinrelief eingelegt, das auf den ersten Blick eine hergebrachte Darstellung des jüngsten Gerichts zu sein scheint[4]; man sieht auf der einen Seite ruhige und gefaßte Gestalten, auf der andern klagende Figuren, die von einer Kette umschlungen sind.

Doch diese Deutung ist unrichtig, und den Vorzug verdient eine Erklärung, welche unter dem Bildwerk in neuerer Schrift, die höchst wahrscheinlich auf eine ältere zurückgeht, gegeben ist. Danach wurde das Relief, auf dem einige Köpfe durch jüngere ersetzt sind, nach mehrfachen Wanderungen im Mainzer Kreuzgang untergebracht und ist hergestellt worden zur Erinnerung an die Versöhnung, welche nach heftigem Zwist Erzbischof Balduin und König Ludwig von Bayern mit der Stadt dadurch herbeiführten, daß sie die bisher gegen sie opponierende Geistlichkeit und Bürgerschaft von den Fesseln geistlicher Zensuren und der Acht lossprachen[5]. Das geschah im Jahre 1332.

So erklärt es sich, daß kein Teufel die still Trauernden an der Kette in die Hölle zerrt; ein kleines, auf einer schrägen Rampe sitzendes Kind, das auch weint, weil es die andern weinen sieht, hält das eine Ende der Kette leicht in seiner Rechten. So erklärt es sich, daß der ewige Richter und daß Engel fehlen; für Christus wäre auf dem Relief kein Platz, selbst wenn es

---

[1] Abbildung bei Arthur Loth, Les cathédrales de France, Paris 1900, pl. 65, und bei Dehio und v. Bezold, Denkmäler, Tafel 18, 5.

[2] Abbildung bei Dehio und v. Bezold a. a. O., Tafel 19.

[3] Ebd., Tafel 23, 1 und 2.

[4] Das war die Auffassung des Prälaten Friedrich Schneider, welcher das Relief für ‚Bruchstücke von einem Lettner' aus dem 13. Jahrhundert gehalten hat (‚Der Dom zu Mainz und seine Denkmäler in künstlerischen Aufnahmen', Mainz 1903, 25). Ebenso Dehio und v. Bezold a. a. O., Tafel 12, und danach Lübke, Grundriß II 257. Wie mir Professor Dr H. Schrohe in Mainz gütigst mitteilt, hat Professor Neeb festgestellt, daß die heutige Zusammensetzung der Tafel verkehrt ist.

[5] Der Symbolismus zwischen Fesseln oder Stricken und Schuld bestand für solche, die losgesprochen werden wollten, auch später noch. Ein Beispiel s. bei v. Pastor, Geschichte der Päpste V[1–4], Freiburg i. Br. 1909, 235.

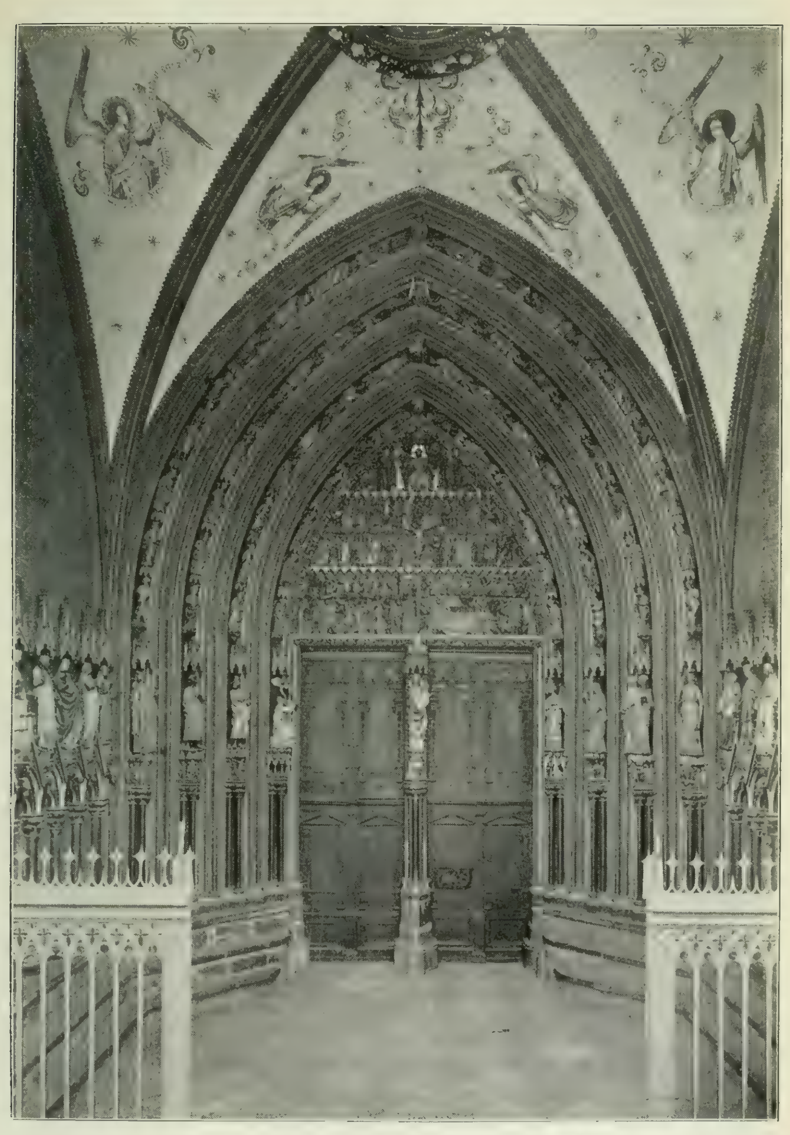


Bild 51. **Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. Br.** S. 143.



Bild 52. Drei Kluge Jungfrauen in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. Br. S. 145.

als Fragment aufgefaßt würde. So erklären sich ungezwungen auch die Figuren eines Kirchenfürsten und eines Königs, beide mit einer friedlichen Handbewegung, die bei der Absolution üblich ist: der König hebt die Acht, der Erzbischof die Zensuren auf.

Das Bildwerk, welches seinem Stilcharakter nach allerdings dem 13. Jahrhundert angehören könnte, ist ein historisches und bald nach dem 2. August 1332 entstanden [1].

Trier.

Etwa aus der Mitte des 13. Jahrhunderts mögen die Skulpturen der Liebfrauenkirche in Trier stammen. Es sind rühmenswerte Arbeiten, deren Bedeutung auch hier sofort in die Augen springt, wenn man sie mit den modernen Ersatzstücken vergleicht.

Am Westtor [2] entsprechen den sechs Bogenkehlen auf jeder Seite je drei Portalfiguren. Ursprünglich sind aber nur die Gestalten der Kirche, der Synagoge und des Evangelisten Johannes. Die drei übrigen Evangelisten sind im Jahre 1794 von den Franzosen zerstört worden. An ihre Stelle traten bei der Restaurierung des Gotteshauses in den siebziger Jahren der hl. Petrus als Stadtpatron, der hl. Laurentius als Patron der Pfarrei und die hl. Agnes. Inzwischen sind auch sie entfernt worden, um drei unschönen Gestalten Platz zu machen, welche Evangelisten vorstellen sollen.

Echt französisch ist das Türbogenfeld. In der Mitte thront die Mutter Gottes mit dem Kinde, welchem von links her die heiligen drei Könige ihre Gaben darbringen. Rechts sieht man die Darstellung Jesu im Tempel. In den Ecken sind die Verkündigung der frohen Botschaft an die Hirten und der bethlehemitische Kindermord untergebracht. Darüber füllen Engelgestalten, die einen mit Rauchfässern, die andern mit Kronen, die erste Hohlkehle. In der zweiten stehen Bischöfe in vollem Ornat, auf dem Haupte die Mitra, in der Linken den Hirtenstab, die Rechte zum Segnen erhoben. Der dritten Bogenkehle sind ehrwürdige Sitzfiguren eingefügt, die wohl am besten als Kirchenväter gedeutet werden. Es folgen in der nächsten Kehle gekrönte Musiker, deren Instrumente für die Geschichte der Musik von Wichtigkeit

[1] Die Darstellung des historischen Verlaufs s. bei Karl Müller, Der Kampf Ludwigs des Bayern mit der römischen Kurie I, Tübingen 1879, 280 ff. — Befremden könnte die Kopfbedeckung des absolvierenden Bischofs, die jedoch in den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts sicher keine Tiara ist. Der zweite Bischof auf dem Relief mit normaler Mitra stellt den vom Papste providierten Erzbischof Heinrich dar. Über Mitra und Tiara vgl. Braun, Die liturgische Gewandung 424 ff.

[2] Abbildung der ganzen Westfassade bei Otto v. Schleinitz, Trier, Leipzig 1909, 129. Zahlreiche gute Illustrationen bei Hasak, Bildhauerkunst 84 ff.

sind [1], und im fünften Bogen die klugen samt den törichten Jungfrauen. Die sechste und letzte Hohlkehle ist mit herrlichem Laube geschmückt.

Das Portal enthält indes nur einen Teil des plastischen Ornamentes der ganzen Westfassade. Es sind wenige Figuren, die zu Seiten und oberhalb des Tores unter Baldachinen aufgestellt sind. Doch wurden ihre Standorte so gewählt, daß sie den Eindruck edelster Monumentalität hervorrufen. An den Strebepfeilern links und rechts vom Portal stehen auf einfachen Sockeln in der Höhe der Bogenansätze Noe und Abraham: Noe als Greis mit riesigem Barte. Die Linke hat er auf einen Krückstock gestützt, in der andern Hand hält er die Taube; vor ihm ein Holzstoß mit Opferlämmern. Eine eigentümliche, nach rückwärts herabhängende Mütze bedeckt das noch von reichem Haar umwallte Haupt. Dieser Figur entspricht rechts ein baarhäuptiger Abraham mit Mantel und gegürtetem Unterkleid wie Noe. Der kleine Isaak steht vor ihm, traurig, aber gefaßt, mit eingeknickten Knien und gebundenen Händchen. Seinen Kopf berührt die linke Hand des Vaters; die Rechte hält das Messer zum Todesstoß bereit. Da erscheint der rettende Engel. Abraham blickt zu ihm überrascht und freudig zugleich empor. Das Opfer des Willens ist gebracht. Mehr verlangt Gott der Herr jetzt von ihm nicht.

Über diesen beiden Figuren werden die Strebepfeiler in der Höhe der äußersten Bogenkehle auf beiden Seiten von je zwei mit Schriftbändern versehenen Gestalten gekrönt, die als die vier großen Propheten gelten dürfen. Isaias ist kahl, die andern drei tragen runde Mützen. Jede Zeit und jedes Volk dürfte stolz sein auf so vollendete Meißelschöpfungen. In Gesichtsausdruck, in Haltung und Gebärde, in Gewandmotiv und Faltenwurf sind es hervorragende Kunstwerke.

Noch etwas höher, neben dem dreiteiligen Fenster grüßt der Engel die gebenedeite Jungfrau, und oberhalb des zweiten Fensters im Giebelfelde erscheint in minder glücklicher Ausführung die Kreuzigung mit Maria und Johannes.

Diese Aufzählung der plastischen Werke am Westportal der Liebfrauenkirche zu Trier genügt, um die ihm zu Grunde liegende Idee klar zu stellen. Es ist das Opfer dessen, den Maria, die Patronin der Kirche, im Tympanon auf dem Schoße trägt. Dieses Opfer wurde in dem Opfer Noes und Abrahams symbolisiert, ist von den Propheten vorausgesagt worden und hat begonnen mit der Verkündigung des Engels. Geopfert haben die drei Könige aus dem Morgenlande, geopfert hat sich Christus im Tempel schon als Kind durch die Hände seiner Eltern. Geopfert wurden für ihn die unschuldigen

[1] Vgl. vorliegenden Werkes Bd IV, S. 380 f. Hier wurde der Engel rechts über dem äußersten Bogen zu dem Orchester der vierten Bogenkehle bezogen. Es ist jedoch kein Zweifel, daß er zu der Abraham-Gruppe gehört.

Kleinen zu Bethlehem. Geopfert hat er sich schließlich für uns am Stamm des Kreuzes. Dadurch wurde die Herrschaft der Synagoge gebrochen, die durch Christi Blut erkaufte Kirche in deren Erbe eingesetzt. Ihre Hirten- und Lehrgewalt ist durch die Bischöfe und Kirchenväter gezeichnet, der Jubel des Himmels und der Erde über das Werk der Erlösung erscheint ausgedrückt durch die Engel in der ersten und durch die Musiker in der vierten Bogenkehle.

Aber die Schöpfer dieses Planes haben es, wie stets in ähnlichen Fällen, nicht unterlassen, den Beschauer an eine ernste sittliche Pflicht zu erinnern, die sich aus der in Stein dargestellten Offenbarungslehre für jeden einzelnen ergibt. Denn die Kirche und alle, die in ihrem Geiste handeln, unternehmen nichts ohne alle Rücksicht auf das ewige Heil. Die an der Westfassade der Trierer Liebfrauenkirche veranschaulichte Parabel von den klugen und den törichten Jungfrauen weckt den Gedanken an das letzte Gericht und ist eine Mahnung, stets bereit zu sein.

Wie ein Nachklang zu dem Grundakkord des Westtores tönt es vom Nordportal in der Sakristei: ‚Nur wer ausharrt, wird gekrönt.‘ Maria, die klügste aller klugen Jungfrauen, empfängt hier zum Lohne für ihre auch im schwersten Opfer bewiesene Treue die Himmelskrone [1].

In der Kölner Kunst dieser Zeit fehlt es an hervorragenden Werken. Nennenswert sind drei Muttergottesfiguren aus Holz in der Sammlung Schnütgen [2] und eine in der Sammlung Röttgen-Bonn [3].

In Süddeutschland besaß das bayrische Kloster Wessobrunn zahlreiche Sitzfiguren Christi, Mariä und der Apostel, die jetzt im Münchener Nationalmuseum untergebracht sind [4]. Wie die Trierer Statuen um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden, beanspruchen sie insofern ein kunsthistorisches Interesse, als sie mit den älteren Schöpfungen zu Wechselburg und Freiberg, auch mit dem vielleicht um 1240 ausgeführten, später überarbeiteten Portalschmuck an der Klosterkirche zu Tischnowitz [5] in Mähren nicht in Vergleich treten können und den Beweis liefern, daß für den Wert und den Charakter

---

[1] Abbildung bei Otto v. Schleinitz, Trier 134.

[2] Mit gewohnter Feinheit des Urteils werden sie treffend charakterisiert vom Eigentümer in der Zeitschrift für christliche Kunst 1908, 289 ff, mit Abbildung. Über eine bedeutende Neuerwerbung berichtet Fritz Witte, Frühgotische Kölnische Madonna der ‚Sammlung Schnütgen‘, a. a. O. 1910, 333 ff.

[3] Abbildung bei Lübbecke, Kölner Plastik, Tafel 2, 1; dazu 30 f.

[4] Eingehend handelt davon Hager, Die Bautätigkeit im Kloster Wessobrunn 230 ff. Vgl. Riehl, Stein- und Holzplastik 20 ff. Abbildung bei Dehio und v. Bezold, Denkmäler, Tafel 22.

[5] Abbildung bei Redslob, Das Kirchenportal, Tafel 36.

eines Kunstwerkes nicht nur die Zeit, in der es entstanden ist, sondern in ganz hervorragender Weise auch das Talent, die Schulung und Erfahrung des Künstlers eine Rolle spielen[1].

Besser als diese Figuren vom Lettner und den Chorschranken in Wessobrunn sind aus derselben Zeit die plastischen Werke in der Burgkapelle des Schlosses Trausnitz über Landshut: 18 sitzende romanische Stuckfiguren an der Brüstung des Chors. Nicht genau in der Mitte thront Christus, rechts von ihm Maria, links Johannes der Täufer. Es folgen zu beiden Seiten die zwölf Apostel, zwei andere, ähnliche Gestalten, wohl die zwei Evangelisten, die nicht Apostel waren, und an letzter, zehnter Stelle links von Christus St Wolfgang. Das Streben nach lebensvoller Darstellung ist unverkennbar. Bemerkenswert ist ferner eine Verkündigung in Relief. Die thronende Jungfrau wendet sich mit dem Haupte sanft gegen den Engel. Vor dem rechten Ohre schwebt die Heiliggeisttaube[2]. In der Aureola stehen die Worte des Engelsgrußes. Eine großzügige, mit Anmut gepaarte Kunst liegt in der Zeichnung. Von der Decke hängt herab ein Triumphkreuz mit Maria und Johannes.

Einen reichen Figurenschmuck aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts weist die Stiftskirche St Peter und Paul zu Wimpfen im Tal, nördlich von Heilbronn in Württemberg, auf. Die Zahl der Statuen steht indes in umgekehrtem Verhältnis zu ihrem künstlerischen Wert. In der Chronik des Burkard von Schwäbisch-Hall heißt es, daß der in Frankreich gebildete Baumeister außer dem architektonischen Teil in der Zeit von 1262 an auch die plastischen Arbeiten selbst ausgeführt habe[3]. Die Ausdrücke sind so klar, daß darüber kein Zweifel bestehen kann. Der Künstler in Wimpfen war also einer von den vielen mittelalterlichen Baumeistern, die auch die Bildhauerkunst betrieben haben. Er verdient das Lob, daß er für die ornamentale Belebung der architektonischen Formen durch monumentale Plastik einen gesunden Geschmack besaß. Nur hat mit dieser ästhetischen Gesamtanlage das technische Können des Mannes im einzelnen nicht gleichen Schritt gehalten. Denn die besten seiner Statuen in Wimpfen gehen kaum über die Mittelmäßigkeit hinaus.

Die Fassade des südlichen Querschiffes (Bild 55 auf Tafel 16) ist gewiß eine tüchtige Leistung, soviel sich auch an ihrem Aufbau aussetzen läßt. Zumal auf den ersten Blick wirkt sie ohne Frage sehr günstig. Auch die Verteilung des figürlichen Schmuckes ist glücklich. Nur nicht die Ausführung der einzelnen Gestalten.

---

[1] Von der im Kloster Wessobrunn unter Abt Albert (1200—1220) gepflegten Kunst des Steingusses berichtet Eberhard Graf v. Fugger, Kloster Wessobrunn, ein Stück Kulturgeschichte unseres engeren Vaterlandes, München 1885, 51.

[2] Vgl. oben S. 145. [3] Oben S. 72 f.

Im Türbogenfelde ist die Kreuzigung mit Maria und Johannes samt Ecclesia und Synagoge dargestellt, eine Szene, die sich auch am Westportal des Straßburger Münsters findet. Darüber sah man das jüngste Gericht mehr angedeutet als ausgeführt, und noch höher sollte die Anbetung des Kindes durch die drei Könige aus dem Morgenlande Platz finden. Doch hat schon gleich bei der Aufstellung eine Verschiebung der Bildwerke stattgefunden; denn einer der Könige ist in das Innere der Kirche geraten. Am Mittelpfosten steht die Mutter Gottes, in den Portallaibungen, wie üblich, mehrere Heilige. Nicht glücklicher als diese Arbeiten sind die vier Figuren an den Strebepfeilern des Chores.

Die interessantesten Standbilder sind einige unter denen, welche im Chor untergebracht sind. Zu diesen zählen eine Jungfrau mit dem Kinde und drei Figuren, welche die malerische Tracht von Ordensleuten tragen. Die eine ist sofort erkenntlich als Statue des hl. Franziskus von Assisi. Er trägt eine lange Kapuze und hält die Hände so, daß die Handflächen dem Beschauer zugekehrt sind und deutlich die Wundmale zeigen. An der rechten Brustseite ist sogar das Kleid durch einen Schlitz geöffnet, um die Seitenwunde sichtbar zu machen. Diese Statue dürfte das erste bekannte Vorkommen des Heiligen von Assisi in der Bildhauerkunst bedeuten[1].

Eine zweite Figur stellt den hl. Bernhard von Clairvaux dar, eine dritte, die gewöhnlich auf den heiligen Einsiedler Antonius gedeutet wird, dürfte eher den hl. Dominikus wiedergeben[2]. Durch Stab und Schelle ist der Beruf seines Ordens zum Predigtamt, durch das umgehängte Buch die Wissenschaft der Dominikaner sinnig gekennzeichnet.

Diese drei Vertreter der im 13. Jahrhundert so bedeutungsvollen Orden der Franziskaner, Predigerbrüder und Cistercienser machen von allen plastischen Arbeiten in und an der Wimpfener Stiftskirche den vorteilhaftesten Eindruck[3].

Aus dem Ende desselben Jahrhunderts hat sich zu Konstanz in der Mauritiuskapelle des Domes ein Denkmal erhalten, das den Besuchern die Erinnerung an die geheiligte Stätte wach erhielt, wo die entseelte Hülle des göttlichen Heilandes in der kurzen Zeit vom Tode am Kreuze bis zur glorreichen Auferstehung geborgen war. Es ist eine Nachahmung des heiligen Grabes, wie man sie im Mittelalter öfter hatte und die offenbar durch die Kreuzzüge wesentlich gefördert wurde. Das heilige Grab in Konstanz erhebt sich über einem regelmäßigen Zwölfeck. Der Plan verdient volle An-

---

[1] Feigel, Die Stiftskirche zu Wimpfen 53 f.

[2] Ebd. 55.

[3] Vgl. Hasak, Bildhauerkunst 103 ff; Zeller, Die Stiftskirche St Peter zu Wimpfen i. Tal, Tafel 20; Feigel a. a. O. 34 ff; Dehio, Handbuch III 563 f.

erkennung, die Ausführung freilich läßt zu wünschen übrig. Das begleitende Personal ist dasselbe wie bei den entsprechenden geistlichen Schauspielen, und zwar sind die Figuren der beteiligten Personen an den Pfeilern aufgestellt: die Grabeswächter, die frommen Frauen, selbstredend fehlt auch der Salbenkrämer nicht[1].

Noch weiter südlich, im Kreuzgang des Münsters in Zürich, können die älteren plastischen Arbeiten von etwa 1200 wenig befriedigen, und eine Mutter Gottes aus Marmor in einer Nische neben dem Nordportal des Domes zu Trient ist zwar als tirolischer Entwicklungstypus bedeutend, steht aber beispielsweise gegen die ungefähr gleichzeitige im Freiberger Bogenfelde zurück[2].

Im deutschen Norden, wo der Haustein fehlt, ist die Steinbildnerei begreiflicherweise rückständig. Das Paradies[3] des Domes zu Lübeck birgt über dem Eingang in das Gotteshaus aus der Zeit von etwa 1250 ein Relief mit Christus in der Mandorla und mit zwei Engeln, die sie tragen[4]. In der Haltung dieser Engel wollte der Meister offenbar die Affekte begeisterter Hingabe und Huldigung zum Ausdruck bringen. Man kann nicht sagen, daß es ihm geglückt ist. Denn die beiden Genien sind ebenso steif und starr wie die Figur des Heilandes. Man denkt da an ein ähnliches unbefriedigendes Relief am Riesentor des St Stephansdomes in Wien, das um ein halbes Jahrhundert älter sein mag.

Der deutsche Norden besitzt noch ein anderes, bedeutend umfangreicheres plastisches Werk vom Ende des 13. Jahrhunderts. Es sind im Dom zu Schleswig die überlebensgroßen, neu bemalten Gestalten der heiligen drei Könige und der aufrecht stehenden Mutter Gottes mit dem Kinde: vier getrennte Figuren aus Holz unter ebenso vielen frühgotischen Baldachinen, die auf dünnen, metallenen Säulen ruhen[5]. Vielleicht sind es Reste eines Altares.

---

[1] Vgl. Dehio, Handbuch III 235. Oben Bd IV, S. 409 f. Abbildung in Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte (1908) 67, Nr 7. ‚Das Grab des Welterlösers und seine mittelalterlichen Nachbildungen', im ‚Kirchenschmuck' mehrere treffliche Aufsätze in den Jahrgängen 1895 und 1896.

[2] Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße 252. Atz, Kunstgeschichte von Tirol 296, mit Abbildung.

[3] Oben S. 52. Von der Mitte des 13. Jahrhunderts besitzt das Museum zu Lübeck Apostelfiguren aus Holz; Abbildung bei Dehio und v. Bezold, Denkmäler, Tafel 23, 4 und 5. Über zwei plastische Darstellungen Mariä in der Marienkirche zu Dortmund s. Hasak, Bildhauerkunst 102.

[4] Abbildung im ‚Atlas' zur Zeitschrift für Bauwesen 1889, Bl. 5.

[5] Adelbert Matthaei, Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins, Leipzig 1898, 38 44. Ders., Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530 I, Leipzig 1901, 48 ff; II, Tafel 5, 20.

Gegenwärtig befindet sich die Gruppe in der östlichen Ecke des südlichen Seitenschiffes. Doch sind die Figuren wohl sicher falsch aufgestellt. Der jugendliche König zur äußersten Rechten, Kaspar, der allgemein erst seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert als Mohr erscheint[1], gehört an die äußerste Linke, jedenfalls nicht in den Rücken der Gottesmutter. Maria steht am besten rechts vom Beschauer und die Könige treten von links, in der Reihenfolge ihres Alters, heran. Schon kniet Melchior, der bejahrteste, mit seiner Gabe vor der Gebenedeiten, die eine Bewegung mit der rechten Hand macht, als sagte sie: ‚Seht das Licht der Welt.‘ Ihre Augen sind nach oben gerichtet. Die beiden andern Könige werden auch bald fußfällig ihre Geschenke darbringen.

Hervorragend ist die Gruppe nicht, aber zumal in so nördlicher Gegend doch bemerkenswert. Der zweite König, Balthasar, ein etwa vierzigjähriger Mann, ist an sich nicht übel gelungen, doch zu alltäglich aufgefaßt. Bei Maria und dem jüngsten Könige beschränkt sich der Ausdruck des Affekts auf das bekannte gotische Lächeln. Der Akt der Huldigung durch den ältesten König ist besser wiedergegeben[2].

Aus Ton sind die gleichzeitigen Bildwerke an der sog. Goldenen Pforte[3], dem Eingang zur Konventskirche der Marienburg: außer reichen Ornamenten in den Hohlkehlen des Spitzbogens die Figuren der Kirche und der Synagoge samt den klugen und törichten Jungfrauen.

Grabdenkmäler.

Von der bisherigen Betrachtung der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts wurde eine für sich bestehende Gruppe von Bildhauerarbeiten ausgeschaltet, die nun eine gesonderte Behandlung erfahren soll. Es sind die Grabmonumente.

Dem 13. Jahrhundert gehören die beiden bronzenen Grabplatten an, welche als die ältesten bekannten Beispiele die Figur des Toten in eingeritzter Zeichnung vorführen. Die eine befindet sich in der Andreaskirche zu Verden mit den eingravierten Umrissen des Bischofs Yso von Wölpe († 1231); die andere mit dem Bilde des Bischofs Otto I. von Braunschweig († 1279) steht jetzt im östlichen Flügel des Domes zu Hildesheim[4]. Das sehr geschickt

---

[1] Vgl. Kehrer, Die Heiligen Drei Könige II 223 ff. Über ihre Namen a. a. O. I 64 ff.

[2] Matthaei handelt in seinem oben S. 154[5] zitierten größeren Werke noch von einigen andern, meist sehr übel zugerichteten Arbeiten der Holzplastik Schleswig-Holsteins aus dem 13. Jahrhundert.

[3] Oben S. 96.

[4] Abbildung bei Lüer, Unedle Metalle 317. Besser bei Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim I 295, mit ausführlicher Beschreibung.

gearbeitete Grabmal Ottos stellt den Bischof als jugendlich schöne Gestalt dar mit Albe, Stola, Dalmatik, Kasel, mit dem Hirtenstabe in der Rechten und in der Linken mit dem großen Modell einer Burg, bei welcher der Torturm, der Bergfried und das eigentliche Burggebäude klar hervortreten. An der mit Zinnen gekrönten Mauer liest man in lateinischen Majuskeln das Wort ‚Woldenberch'. Bischof Otto hat diese Burg erworben und auf der Südseite mit einer kostspieligen Mauer befestigt. Die Inschrift enthält außer dem Datum des Todes das Gebet: ‚Möge der Himmel ihm ein Hafen [der Ruhe] sein! Dir, der du Asche bist, gab dieses eherne Denkmal Wernher. Ruhe sei dir beschieden, und dein Hoffen gehe in Erfüllung. So betet er, weinend über deinen Tod.' Dieser Wernher ist vermutlich jener Domherr und Pfarrer gleichen Namens, der in den Jahren 1270—1286 urkundlich bezeugt wird.

Gravierte Metallplatten wurden in der Folgezeit sehr häufig zu Grabmälern verwendet. Im 13. Jahrhundert bevorzugte man hierfür den Stein.

Die Zahl der steinernen Grabdenkmäler ist sehr groß. Aber ein beträchtlicher Teil darf als minderwertig unberücksichtigt bleiben. Ihre Schöpfer waren eher Handwerker als Künstler, die sich der ihnen gestellten Aufgabe mit mangelhafter Begabung oder unzureichender Schulung unterzogen haben. Der nächste Zweck, die Ehrung des Toten, war damit irgendwie erreicht; höhere Ansprüche indes blieben unbefriedigt.

Neben diesen schwachen Erzeugnissen stehen Grabdenkmäler von höchster Vollendung. Unbekannte Meister von Gottes Gnaden haben sie geschaffen und in ihnen Kunstwerke geliefert, die den hervorragendsten Leistungen des deutschen Mittelalters beizuzählen sind.

Ist die Plastik des 13. Jahrhunderts im allgemeinen ein siegreicher Beweis für das hohe Interesse, das man der Natur entgegenbrachte, so wird dies im besondern durch die Grabplastik bezeugt. Die altchristliche Gräberkunst pflegte die Verstorbenen als betend für die Überlebenden abzubilden. Sie ging von der zuversichtlichen Hoffnung aus, daß die Abgeschiedenen der Freuden des Paradieses teilhaftig seien und dort kräftige Fürsprache einlegen für die Zurückgebliebenen. Nach mannigfachen Wechseln, welche das Grabbildnis im Laufe der Jahrhunderte erfahren, hatte sich bis zum 13. Jahrhundert der Brauch ausgebildet, den Verstorbenen so wiederzugeben, wie er im Leben gewesen. Der Bischof erscheint in seinem geistlichen Ornat bei irgend einer Funktion seines Amtes, sei es segnend, sei es einen Fürsten krönend. Der Ritter, gewöhnlich mit Schild und Schwert, auch mit Fahne, trägt ein Kirchenmodell, wenn er Stifter war. Die Frau hat mit Vorliebe ein frommes Buch in den Händen oder betet. Der berühmteste Prediger im mittelalterlichen

Deutschland, Bruder Berthold von Regensburg, hält gleichfalls in der linken Hand ein Buch, mit der rechten macht er, wie es scheint, einen Redegestus[1].

Dabei drängt sich eine Eigentümlichkeit auf, welche diesen Kunstwerken vielfach innewohnt. Die Figuren sind liegend abgebildet. Das Kissen unter dem Kopf deutet darauf hin, daß die horizontale Lage beabsichtigt war. Trotzdem schmiegen sich die Kleider vielfach nicht der Grabplatte an. Denn bei der Ausarbeitung wurde dieselbe Figur, die als liegend dargestellt werden sollte, zugleich als stehend gedacht. Die Einhaltung der Horizontalen deutet auf den Toten, der unter dem Steine liegt; im übrigen aber sollte dem Beschauer das Bild des Verstorbenen ohne das Schreckhafte des Todes, sondern so vorgeführt werden, wie er leibte und lebte[2]. Gerade deshalb haben die Grabmonumente auch für die Geschichte der damaligen Kultur eine so hervorragende Bedeutung.

Die Inschrift findet sich gewöhnlich am Rande[3].

Es ist behauptet worden, daß sich an den Grabmonumenten die ästhetische und die technische Entwicklung besser beobachten lassen als an andern Schöpfungen der Plastik. Das ist im allgemeinen richtig. Doch wird man sich auch hier vor einem Fehlschluß hüten müssen, der so oft begangen wird und darin seine Erklärung findet, daß über der einseitigen Betrachtung des Werkes die Person des Meisters allzuwenig Berücksichtigung findet. Es ist derselbe Fehler, der häufig in der chronologischen Bestimmung von Handschriften begangen wird. Zwei Handschriften von sehr verschiedener Schreibung müssen durchaus nicht weit abstehenden Zeiten angehören. Der Fall ist denkbar und ohne Zweifel vielfach eingetroffen, daß zu gleicher Zeit und sogar in derselben Gegend zum Beispiel ein Zwanzigjähriger und ein Siebzigjähriger geschrieben haben. Der jüngere Schreiber gehört vielleicht einer fortgeschrittenen Schule oder einer Richtung an, die dem Verfall zueilt, der ältere hat die Praxis seiner Jugend beibehalten. Die Handschriften werden sich wenig ähnlich sein, ohne zu der Annahme zu berechtigen, daß ihre Schreiber zeitlich voneinander abstanden.

---

[1] Vgl. oben Bd II, S. 144 ff. Karl Woldemar Neumann, Der Grabstein des Bruders Berthold von Regensburg, in den Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg 1885, 257 ff. Graf Walderdorff, Regensburg 243. Vgl. E. A. Stückelberg, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler des Basler Münsters, Basel 1896, 34.

[2] Vgl. den geistvollen Aufsatz von Robert de la Sizeranne, L'esthétique des tombeaux, in der Revue des Deux Mondes XXIV, Paris 1904, besonders S. 38 ff; ferner Gonse, L'art gothique 390 ff.

[3] A. Klemm, Über die Entwicklung der Schriftformen in der Steinschrift von 1000 bis 1600, in ‚Christliches Kunstblatt', Stuttgart 1884, 123 ff 150 ff. Doering, Kunstdenkmäler 367.

In ähnlicher Weise verhält es sich mit den Erzeugnissen der Kunst, im besondern mit Bildhauerarbeiten. Ein alter Künstler muß keineswegs alle Wechsel mitgemacht haben, welche die Plastik während der Dauer seines Lebens erfahren hat. Er ist ein Kind seiner Zeit. Gewiß. Aber seine Zeit liegt weiter zurück. Ihr bestimmtes Gepräge erhielten seine Arbeiten vielleicht schon vor 40 Jahren. Gleichzeitig mit ihm aber schafft ein jugendlicher Künstler in einer neuen Stilrichtung, die dem bejahrten Kollegen fast völlig fremd geblieben ist.

Namentlich in Epochen der Gärung, wenn althergebrachte Gewohnheiten von einem emporstrebenden Geschlecht erschüttert und schließlich abgestreift werden, ist es leicht verständlich, daß sich Männer, die in ihren Ideen längst gefestigt sind, sei es aus Vorsicht, sei es aus Mangel an Tatkraft, aus dem bisherigen, lieb gewordenen Geleise nicht herausdrängen lassen.

Ist also in Bezug auf die Altersbestimmung einer Bildhauerarbeit, eines Grabmals große Besonnenheit geboten, so empfiehlt sich diese nicht minder dort, wo es sich um die Feststellung der Abhängigkeit einzelner Kunstwerke von andern handelt. Häufig wird die allgemeine Kunstrichtung gewisse Ähnlichkeiten genügend erklären, und nur dann wird es gestattet sein, einen inneren Zusammenhang mit Sicherheit zu erschließen, wenn die Übereinstimmung sich auf durchaus individuelle und charakteristische Dinge bezieht oder auch wenn anderwärts über die Beziehungen zwischen Künstler und Auftraggeber zu den Künstlern und Auftraggebern anderer Erzeugnisse beglaubigte Nachrichten vorliegen [1].

Wie die Plastik im allgemeinen, so weist auch die Grabbildnerei um die Wende des 12. Jahrhunderts einen Zug auf, der sich mehr oder weniger bei allen Erzeugnissen dieser Kunst wiederfindet. Die innere Unwahrheit romanischer Gepflogenheiten war den Bildhauern zum Bewußtsein gekommen; sie begannen den starren Gestalten zu entsagen, welche die menschliche Figur mehr ahnen ließen als darstellten. Eine frische Lust, die lebendige Wirklichkeit plastisch wiederzugeben, beseelte von nun an die Künstler, seitdem von Frankreich das erlösende Beispiel tüchtigen Könnens und liebevoller Naturbeobachtung ausgegangen war. Das ist in der Tat das vorherrschende Gepräge der Grabplastik dieser Zeit: das Bedürfnis nach Wahrheit und Leben, mögen auch einzelne Meister rückständig geblieben sein, wie im Würzburger

---

[1] Den richtigen, kritisch haltbaren Standpunkt in dieser Frage vertritt Riehl und betont ihn öfter, z. B. in seinem Buche über die Kunst an der Brennerstraße S. 252. Aus den im obigen Texte entwickelten Gründen kann ich der Beweisführung in Goldschmidts vortrefflichen ‚Studien' S. 19 nicht ohne weiteres beistimmen.

Dom der Denkstein des 1190 im Orient gestorbenen Bischofs Gottfried I. von Spitzenberg zeigt[1].

Das erfolgreiche Bestreben, die Figur zu durchgeistigen, bekundet sich sogleich bei einigen Grabdenkmälern, die nicht lange vor oder nach 1200 entstanden sind. Zu ihnen gehört das fast vollrund aus der Sandsteinplatte hervortretende Hochrelief des Bischofs Adelog von Hildesheim (1171—1190)[2]. Die schlanke Gestalt in Albe, Dalmatik, Stola und Kasel steht auf einem viereckigen Sockel. Die abgeschrägte Kante des kleeblattförmigen Baldachins über dem Haupte trägt den Namen des Bischofs, welcher in der linken Hand eine Inschrift trägt, deren Worte und Silben auseinandergerissen sind und nach richtiger Zusammensetzung die ernste Mahnung des Verstorbenen selbst enthalten, daß Ruhm, Schönheit und Adel vergängliche Güter sind. Auffallend ist an dieser Figur, wenn sie in Vergleich gebracht wird zu Gestalten, die nicht weit zurückliegen, daß die Züge des mit offenen Augen daliegenden Kirchenfürsten eine scharfe Markierung zur Schau tragen und mit so vielen romanischen Köpfen ohne Charakter und Leben nichts gemein haben. Dieses sympathische Gesicht mit den ein wenig hinaufgezogenen Nasenflügeln, mit der Mundpartie, die freundlich ist, trotz der kleinen Falten an den Winkeln, mit dem Grübchen im Kinn könnte recht gut ein Porträt sein.

Sehr natürlich liegt das Humerale um den Hals. Die Hand allerdings, welche den Bischofsstab trägt, ist steif geworden dadurch, daß der Meister die obere Handfläche an die Kasel gelegt hat.

Nicht so individuell in der Kopfbildung, wohl aber weicher ist die Bronzefigur des Erzbischofs Wichmann († 1192) oder Ludolf († 1205) im Dom zu Magdeburg. Der Fortschritt, welcher diese Grabplatte gegenüber der vorhergehenden Kunst auszeichnet, ist augenfällig, wenn man sie mit der

---

[1] Die Inschrift samt den arabischen Zahlen stammt aus späterer Zeit. Danach ist zu korrigieren oben Bd I, S. 166 Anm. Auch das Grabmal Bischof Gottfrieds II. († 1198), vom Ende des 13. oder aus dem 14. Jahrhundert, ist sehr mittelmäßig. Maximilian Karl Rohe, Die figürliche Grabplastik des bayrischen Untermaingaues vom 12. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts, Dissertation, München 1908, 7 ff.

[2] Bertram, Hildesheims Domgruft 35 f, mit Abbildung. Vgl. Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim I 179 ff. Abbildungen nach Photographie bei Goldschmidt a. a. O. 10, und bei Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtplastik 163. Der Grabstein des heiligen Bischofs Bernward von Hildesheim im dortigen Dom soll aus der Zeit um 1300 stammen (Bode, Plastik 102. Woermann, Geschichte der Kunst II 344), scheint indes die spätere Nachbildung eines jetzt verlorenen Originals aus jener Zeit zu sein. Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim 86, mit Abbildung S. 84.

Arbeit, die den Erzbischof Friedrich von Magdeburg († 1152) vorstellt, vergleicht [1].

Noch klarer ist der Gegensatz zwischen einer weiter abliegenden Kunstübung und der gegen Ende des 12. Jahrhunderts anhebenden neuen Richtung auf einigen Grabdenkmälern der Schloßkirche zu Quedlinburg ausgesprochen, die jetzt in die Wände der Krypta eingemauert sind. Die Grabsteine der Äbtissinnen Adelheid I. († 1044), Beatrix († 1062) und Adelheid II. († 1095) erwecken den Eindruck, als seien sie nach ein und demselben rohen Schema gemeißelt worden. Ein vierter Stein ist derartig zertreten und zerstört, daß eine genügende Vorstellung und sichere Schlüsse nicht möglich sind [2].

Eine völlig anders geartete Kunst tritt zu Tage in der Grabfigur, welche der Äbtissin Agnes II. (1186—1203), Tochter des Markgrafen Konrad von Meißen, gesetzt wurde [3]. Es ist ein Denkmal würdig der Oberin, die sich um die Hebung der Kunst, namentlich durch ihre Nonnen, manches Verdienst erworben hat. Die Gestalt der Verstorbenen, welche mit jugendlichen Gesichtszügen und offenen Augen dargestellt ist, erscheint von einem Mantel umgeben, der in einfachen, schönen, fast symmetrisch gelegten Falten herabhängt und dessen nach auswärts umgeschlagene Enden etwas auseinandertreten, so daß das wenig längere Unterkleid sichtbar wird. Den oberen Teil des Winkels, den auf diese Weise die Mantelränder bilden, füllt das Ende des sehr weiten Ärmels an der linken Hand aus, die ein Buch trägt. Von der rechten Hand liegen vier Finger am linken Mantelkragen. Ebenso gefällig wie die Gewänder den schlanken Körper umschließen, deckt der Schleier das auf einem viereckigen Kissen ruhende Haupt und gleitet wiederum in nahezu symmetrischen Falten über die Schultern hinab. Die Inschrift wünscht der abgeschiedenen Seele den Frieden des Himmels. Außer den reich profilierten Stäben, welche diese Inschrift an deren innerem und äußerem Rande umrahmen, weist das in seiner Schlichtheit sehr vornehme Grabmal keine Schmuckformen auf.

Noch zwei Grabmäler befinden sich in der Quedlinburger Schloßkirche, die hier zu nennen sind. Das eine [4] trägt den Namen der Äbtissin Gertrud. Da es in Quedlinburg nur eine einzige dieses Namens gegeben und

---

[1] Abbildung bei Goldschmidt, Studien 7 und bei Hasak, Zur Geschichte der deutschen Bildwerke des 13. Jahrhunderts 371 ff.

[2] Hase und v. Quast, Die Gräber in der Schloßkirche zu Quedlinburg 10 ff. Die Abbildungen der vier Grabsteine ebd. Nr 1—4. Zwei davon nach Photographien bei Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtplastik 157 159. Dazu Goldschmidt a. a. O. 6 und Creutz, Anfänge 60 ff.

[3] Abbildung bei Hase und v. Quast a. a. O. Nr 5, nach Photographie bei Kemmerich a. a. O. 164.

[4] Abbildung bei Hase und v. Quast a. a. O. Nr 7, bei Kemmerich a. a. O. 195.

da diese von 1233 bis 1270 das Stift geleitet hat, so stammt ihr Denkmal aus der Spätzeit des 13. Jahrhunderts. Es ist eine gute Arbeit, doch nicht so edel wie das Monument der Äbtissin Agnes. Auch Gertrud trägt über dem Untergewand einen Mantel, dessen linker Flügel sich in einem kleinen Knaufe unter die Hand schiebt. Weiter als der linke Ellbogen steht der rechte vom Körper ab. Beide Hände halten ein breites Spruchband, das bis zu den Füßen herabreicht. Diese stehen auf einem Adler, der zwei Bestien mit seinen Fängen packt. Kopf und Hals der Figur sind in üblicher Weise verhüllt. Neben dem Kopfkissen sind rechts und links zwei Engel mit Rauchfässern eingemeißelt. Die an den vier Seiten angebrachte Umschrift ist weder von profilierten Stäben wie das Denkmal der Äbtissin Agnes noch von dem reichen Ornament der älteren Steine eingefaßt.

Das andere der beiden erwähnten Grabmäler ist leider namenlos[1]. Die Verstorbene, als lebend gedacht, steht auf einer romanischen Blume, faltet etwas steif die Hände und hebt zugleich zwischen den Handflächen den linken Flügel des Mantels hoch. Den rechten hatte sie zuvor weit herübergeschlagen, so daß von dem gegürteten Untergewande nur wenig sichtbar ist. Dieses Gewandmotiv ist sehr geschickt und kehrt bei jenem Grabmal wieder, das wohl als die Perle der deutschen Grabplastik des hohen Mittelalters gelten muß. Es ist das aus Kalksandstein gefertigte Denkmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig.

Braunschweig.

Heinrich der Löwe ist am 6. August 1195 gestorben. Kurz vor seinem Tode schlug der Blitz in den Dom ein und schädigte ihn schwer. Es galt also vor allem die Wiederherstellung des Gotteshauses in Angriff zu nehmen. Daß zu gleicher Zeit ein tüchtiger Meister mit der Errichtung eines des Verstorbenen und seiner Gemahlin († 1189) würdigen Grabmals betraut wurde, ist durchaus nicht unwahrscheinlich. Da nun Arnold von Lübeck, der im Jahre 1212 starb, in seiner bis 1209 reichenden Slavenchronik eines Grabmals Heinrichs und Mathildens mit rühmenden Worten gedenkt, so ist es glaubhaft, daß das Monument, von dem Arnold schreibt, dasselbe ist, das noch heute im Mittelschiff des Braunschweiger Domes die Blicke ungezählter Besucher auf sich lenkt (Bild 53 auf Tafel 15).

Zwingend ist allerdings dieser Gedankengang nicht. Denn es wäre an sich möglich, daß ein prächtiges Monument, das der Herzog vor 1212

[1] Abbildung bei Hase und v. Quast a. a. O. Nr 6, bei Goldschmidt, a. a. O. 18, am besten bei Sauerlandt, Deutsche Plastik 10. Über Goldschmidts Zeitansatz 1227—1232 für die Entstehung des Grabsteins s. die nächste Anmerkung.

erhalten, aus irgend einem Grunde später durch ein anderes, gleichfalls vortreffliches ersetzt worden ist.

Dafür fehlt nun allerdings jeder tatsächliche Anhaltspunkt. Es ist daher unleugbar, daß der Stelle bei Arnold von Lübeck ein nicht zu unterschätzendes Beweismoment für die in Rede stehende Frage innewohnt. Denn wenn das von Arnold erwähnte Grabdenkmal des Stifterpaares in der Tat ein hervorragendes Kunstwerk war, warum sollte es entfernt worden sein? Oder will man dem Chronisten Arnold so wenig Urteil beimessen, daß man sein Lob über das Denkmal in Braunschweig als belanglos fallen läßt? Und worauf gründet man eine derartige Kritik?

Aus diesen Erwägungen ergibt sich, daß das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gattin Mathilde wahrscheinlich im Jahre 1212 schon bestanden hat[1].

Der Herzog liegt zur Rechten Mathildens. Ihr Kopf ruht auf einem Kissen in gleicher Höhe mit dem Kopfe Heinrichs. Da aber der Fürst auf

---

[1] Auf den Text Arnolds von Lübeck hat hingewiesen Hasak, Zur Geschichte der deutschen Bildwerke des 13. Jahrhunderts (1906) 376. In seiner Geschichte der deutschen Bildhauerkunst (1899) 11 ließ Hasak das Monument in der Zeit zwischen 1195 und 1214 entstehen, in ‚Kirchenbau‘ II (1903) 298 ‚um 1220‘. Denn, heißt es, ‚die Kragsteine sprechen durchaus für die Zeit um 1220‘. Indes bloße Kunstformen berechtigen in vielen Fällen, zumal in Zeiten des Übergangs und rascher Entwicklung, nicht zu einer solchen Einengung der Zeitbestimmung. Daher ist auch der in der Geschichte der deutschen Bildhauerkunst gegebene unbestimmtere Ansatz entschieden einwandfreier. Der Angabe ‚um 1220‘ steht v. Quast sehr nahe, wenn er in Hase und v. Quast (Die Gräber der Schloßkirche zu Quedlinburg [1877] 14) sagt, daß das Braunschweiger Denkmal ‚um das erste Viertel des 13. Jahrhunderts‘ entstanden sei. Der Argumentation v. Quasts hat sich Goldschmidt (Studien 19) angeschlossen. Dem Ansatz Goldschmidts folgt Woermann, Geschichte der Kunst II 218 (‚um 1227‘). In der Beweisführung Goldschmidts, der übrigens damals den Text Arnolds noch nicht kannte, spielt eine wichtige Rolle das in der vorigen Anmerkung notierte namenlose Denkmal einer Äbtissin von Quedlinburg; und ‚noch ein zweites Grabmal‘, sagt Goldschmidt S. 18, ‚befindet sich in der Reihe, das, obgleich sehr zerstört, doch noch erkennen läßt, daß es dem fraglichen [dem eben genannten namenlosen] äußerst ähnlich war‘. Der Verfasser hat dieses Grabmal nicht näher bezeichnet. Aber es unterliegt keinem Zweifel, daß er damit Nr 4 bei Hase und v. Quast (a. a. O.) meint und von dem oben S. 160 die Rede war. v. Quast ist der entgegengesetzten Ansicht. Er sagt (S. 12), daß dieser Stein den vorgenannten (d. h. steifen und rohen) sehr ähnlich gewesen zu sein scheint. Daß sich darüber streiten läßt, ist sofort klar, wenn man dieses Grabmal (Abb. Nr 4) gesehen hat. Daraus folgt aber, daß es unstatthaft ist, sich dieses problematischen Steines in der Weise Goldschmidts zur Lösung eines Problems zu bedienen. Ich halte mithin den Satz Goldschmidts S. 18: ‚Wir hätten also ungefähr die Zeit 1227—1232 als frühestes Datum für das fragliche namenlose Denkmal‘, für nicht bewiesen. Vgl. auch oben S. 157 f.

einer tieferen Konsole steht, so ist seine Gestalt länger als die seiner Frau. Heinrich hält in der linken Hand das Modell[1] des Domes, in der Rechten geschultert das Schwert. An den Säumen über den frei bleibenden Füßen sind genau drei Gewänder zu erkennen, zwei untere und der weite Mantel, dessen linker Flügel in schöner Drapierung herabhängt. Den rechten hat Heinrich emporgehoben und das Kirchenmodell darauf gesetzt. Der kraftvolle, unbedeckte Kopf mit markigen, edeln Zügen sollte proportioniert zur Größe der ganzen Gestalt auf etwas breiteren Schultern sitzen. Das lange Haar läßt die Ohren frei und ist in der Mitte gescheitelt, ohne daß dadurch der Ausdruck der Männlichkeit verloren ginge.

Die Figur Heinrichs ist vorzüglich. Noch größere Bewunderung verdient das Liegebild Mathildens. Hier sticht vor allem der geniale Faltenwurf in die Augen. Es ist, wie schon gesagt, im wesentlichen dieselbe Anordnung der Gewänder wie auf dem Monument der namenlosen Äbtissin zu Quedlinburg. Nur gestaltet sich alles freier, kunstreicher, großartiger. Der Meister läßt klar durchblicken, wie diese anscheinend so stürmische Faltung entstanden ist. Die Herzogin hat über dem gegürteten Untergewand den linken Teil des Mantels emporgezogen, dann mit der Rechten die andere Hälfte kräftig weit nach links geworfen, wobei eine Mantelfalte das rechte Knie überschnitt. Schließlich erhob sie beide Hände zum Beten bis fast an das Kinn und hält nun zwischen den Handflächen das Mantelende, welches zuvor nur von der Linken gehalten war.

Ober- und Unterkleid sind sehr lang und legen sich in überreicher Knitterung um die teilweise sichtbaren, etwas starken Füße. Die unteren Teile der ein wenig zu kurzen Arme ragen aus dem Mantel hervor und sind bis zu den Handgelenken von Ärmeln bedeckt, welche die feinste Fältelung aufweisen. Die Hände sind mit ausgesuchtester Kunst gearbeitet. Auch den Unterschied zwischen der männlichen und weiblichen Hand ließ der Bildhauer geschickt hervortreten.

Ein Kabinettstück von höchster Vollendung ist endlich das von einem Tuch leicht umgebene und mit einem Diadem geschmückte Haupt der Herzogin. Mag auch der Meister in Frankreich gelernt haben, hier hat er sicher ein echt deutsches Frauengesicht geschaffen, auf dem sich die reizvollste Anmut mit mildem Ernst und schlichter Frömmigkeit paart. Mehr noch: er hat mit dem Braunschweiger Grabdenkmal seine französischen Vorbilder unvergleichlich übertroffen.

Stilverwandt mit dem Doppelgrab im Braunschweiger Dome sind einige andere treffliche Arbeiten, über deren Alter ebenso geteilte Ansichten herrschen wie über das Monument Heinrichs des Löwen.

---

[1] Vgl. dazu die baugeschichtliche Bemerkung Hasaks, Bildhauerkunst 11.

Wechselburg.

Südöstlich von Leipzig liegt Wechselburg, dessen sonstigen vorzüglichen Bildhauerwerken[1] sich das Grabmal des Stifterpaares der dortigen Schloßkirche nicht unwürdig beigesellt. Graf Dedo v. Rochlitz war von Kaiser Heinrich VI. eingeladen worden, ihn auf seiner Reise nach Süditalien zu begleiten. Dedo fürchtete wegen seiner Korpulenz die Strapazen der Fahrt und ließ sich zur Entfernung des Fettes von einem Arzte den Leib aufschneiden. Begreiflicherweise ist Dedo der Operation erlegen (1190)[2].

Auf der Grabplatte in der Schloßkirche zu Wechselburg liegt seine Figur zur Linken der ein Jahr zuvor gestorbenen Gattin. Beide sind gleich groß. Beide tragen Kopfbedeckungen, Mechthild ein Diadem, Dedo eine eng anschließende Kappe, unter der die Locken, einem Kranze gleich, hervorquellen. Die Häupter beider ruhen auf Kissen, das Dedos unmittelbar auf der Fahne, welche das Kissen bedeckt und deren Stange er in der linken Hand hält; dazu Schild und Schwert. In der Rechten trägt er das Modell der Kirche. Mechthild hält in der Linken ein Buch, in der unschön gebildeten Rechten das Ende eines Spruchbandes, dessen anderes Ende sich zwischen dem Kirchenmodell und der rechten Hand des Grafen einschiebt. Beide Gatten sind über den Untergewändern mit Mänteln angetan. Die mit Sporen versehenen Füße Dedos sind weit über die Knöchel frei gelassen, die Mechthilds nur zur Hälfte, da ihre beträchtlich längeren Gewänder sie teilweise verhüllen. Die Unruhe und Knitterung der Kleider ist an diesen Gestalten auffallend und sticht unvorteilhaft von der Maßhaltung des Braunschweiger Denkmals ab. Die Konsolen sind romanisch[3]. In dem Rankenwerk unter der Figur Mechthilds gewahrt man zwei Köpfchen; sie sind auf die im frühesten Jugendalter gestorbenen Söhne des Paares gedeutet worden.

Pegau.

Ein beachtenswertes Grabdenkmal befindet sich jetzt in einer Art Gruftkapelle der Laurentius-Pfarrkirche zu Pegau, südwestlich von Leipzig. Früher

---

[1] Vgl. oben S. 106 f.

[2] Vgl. vorliegenden Werkes Bd III, S. 440.

[3] Hasak (Bildhauerkunst 5) gibt als Entstehungszeit ‚kurz nach 1190‘ an. Wenige Jahre danach sollen aber auch die frühgotischen Kragsteine am Braunschweiger Grabmal entstanden sein. In dieselbe Zeit verlegt Hasak (a. a. O. 2) die Entstehung der Goldenen Pforte zu Freiberg i. S. S. 28 indes heißt es: ‚Fragen wir nach der Entstehungszeit der Goldenen Pforte, so bleibt wegen des Ornamentes nur die Zeit zwischen 1200 und 1220 möglich.‘ — Zu dem Grabmal in Wechselburg vgl. auch Prill, Die Schloßkirche zu Wechselburg 33.

stand es in der abgetragenen dortigen Benediktinerkirche. Es ist das Monument des Grafen Wiprecht v. Groitzsch, des im Jahre 1124 gestorbenen Stifters jenes Klosters. Die Wiprechtsburg existiert noch in der Nähe von Pegau.

Das Grabmal[1] ist lange nach dem Tode des Stifters angefertigt worden[2]. Auf einem ziemlich schmalen Sockel ohne Inschrift ruht lang hingestreckt die farbig bemalte, mächtige Figur Wiprechts. Über das Kopfkissen breitet sich, wie bei Dedo in Wechselburg, die Fahne, läßt aber die untere linke Kissenecke frei. Die Art, wie sich hier das Fahnentuch legt, ist überaus kunstvoll und ahmt die Natur täuschend ähnlich nach. Das Haupt ist stark, das bärtige Gesicht männlich schön, mit offenen Augen, die Haare scheinen weich und sind unter den Ohren abgeschnitten. Die Kleidung besteht aus einem blauen, nicht ganz bis auf die Füße reichenden, gegürteten Waffenrock und einem roten Mantel mit dem üblichen Kragen. Die Fältelung des Leibrockes über dem Gürtel ist sehr geschickt, ebenso der Wurf des Mantels quer über den Körper. Von der linken Hand wird er zugleich mit Schild und Schwert zusammengehalten. Der Schild ist mit Rankenwerk und ebenso wie der Waffenrock mit geschliffenen, bunten Glasstücken besetzt, welche Edelsteine vorstellen sollen. Die Rechte liegt an der Fahnenstange. Der Künstler hat sich die Sache nicht leicht gemacht, indem er den Grafen die Stange nicht mit der ganzen Hand fassen läßt, wie Dedo es tut, sondern nur mit dem Zeigefinger. Auf diese Weise schuf er sich eine nicht unbedeutende technische Schwierigkeit, die er gut überwunden hat. Die gespornten Füße stehen auf einer nach vorn geneigten Tafel, unter der ein Löwe liegt[3], und sind, vermutlich um den Ausdruck des Kraftbewußtseins zu erhöhen, in größerer Entfernung voneinander als bei Heinrich dem Löwen und Dedo. Die ganze Gestalt ist die eines Menschen, der weiß, daß er etwas kann, und zugleich ist sie die Schöpfung eines Künstlers, der bewiesen hat, daß er viel kann.

Merseburg.

Sind die Arme auf dem Doppelgrabmal des Braunschweiger Domes zu kurz ausgefallen, so sind sie auf einem Denkmal, das jünger ist als die zu-

---

[1] Abbildung bei Dehio und v. Bezold, Denkmäler, Tafel 7.

[2] Otte (Kunst-Archäologie II 563) gibt als Entstehungszeit die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts an; Hasak (a. a. O. 6) ‚kurz nach 1190‘ (wegen des Ornaments), Goldschmidt (Studien 19) ca 1227, Dehio (Handbuch I 244) ‚ca 1230—1240‘. Vgl. Buchner, Grabplastik in Nord-Thüringen 4.

[3] Mittelalterliche Figuren stehen öfters auf Ungetümen, zur Bezeichnung des Sieges über das Böse und im Sinne von Ps 90, 13: Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem.

letzt genannten, aber doch noch dem 13. Jahrhundert angehört[1], entschieden zu lang. Es befindet sich im Kreuzgang des Merseburger Domes bei der Tür zum Querschiff. Die im übrigen tüchtige Arbeit, die sich mit der Wechselburger und Pegauer Plastik messen kann[2], stellt einen Ritter, vielleicht einen Herrn v. Hahn dar, da das Wappen auf seinem Schilde sich auch auf dem Grabmal einer Frau dieses Namens findet: ein Winkelbalken, der sich quer über den Schild legt, und drei Rosetten. Dasselbe Wappen wiederholt sich bei dem Ritter auf den Spangen des Mantels, während die schildförmige Brosche oder Spange am Waffenrock in der Art antiker Gemmen einen Kopf, wie es scheint, mit Doppelgesicht, aufweist. Den Schild hält der Ritter mit der linken Hand vor sich hin. Da die rechte weder für ein Kirchenmodell noch für eine Fahne in Anspruch genommen werden sollte, so legte sie der Künstler auf die Scheide des an derselben Seite stehenden Schwertes. Namentlich der untere Teil des Waffenrockes, seine Faltung und die Stellung der enger gerückten Füße auf einem nach vorn sich senkenden Brett erinnern stark an die entsprechenden Partien auf dem Grabstein Wiprechts v. Groitzsch. Nur schade, daß bei dem Merseburger Ritter das Gesicht zertrümmert ist. Deutlich erkennbar sind indes die Mütze und das perückenartige Haar, welches wie bei dem Reiter im Bamberger Dome vom Kopfe weit absteht.

Speier.

Genauere, schätzbare Nachrichten besitzen wir über das Grabdenkmal Rudolfs von Habsburg († 1291) im Dom zu Speier (Bild 54 auf Tafel 15). Noch bei Lebzeiten des Königs hat ‚ein kluger Steinmetz' die Statue angefertigt und es damit sehr genau genommen. Er war bestrebt, ein treues Porträt Rudolfs in dem elsässischen roten Sandstein zum Ausdruck zu bringen. Wie peinlich gewissenhaft er verfuhr, erhellt aus dem Bericht des österreichischen Reimchronisten, demzufolge er sogar die Runzeln im Antlitz des Königs zählte, um sie bis auf die letzte nachzubilden. Er hatte den Kopf der Statue vollendet, da hörte er, daß Rudolf eine Runzel mehr bekommen habe. Sofort eilte er in das Elsaß, um sie zu zeichnen und auf der Figur mit dem Meißel einzutragen[3]. ‚Der Stein ward nun sein Dach'[4], sagt der Dichter, also sein Grabmal.

---

[1] Nach Hasak (Bildhauerkunst 7) ist es um 1230 entstanden, nach Dehio (Handbuch 205) im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts.

[2] Nach Bergner (Naumburg und Merseburg 139, mit Abbildung) ist diese Platte aus der Naumburger Werkstatt hervorgegangen. Vgl. Hasak a. a. O. 6 f.

[3] Ottokars österreichische Reimchronik, Ausg. Seemüller (M. G. hist., Deutsche Chroniken V 1, Hannover 1890), V. 39125 ff.

[4] Ebd. V. 39172.

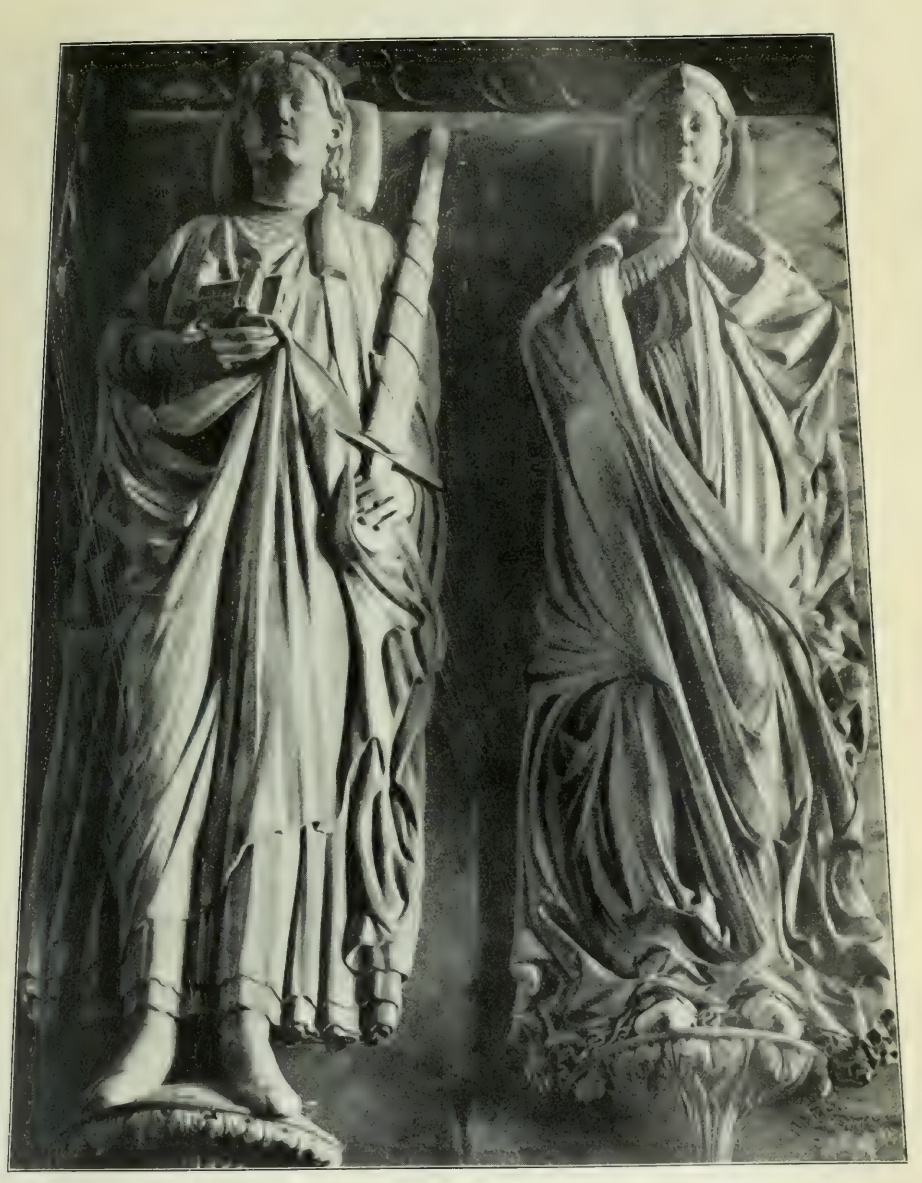


Bild 53. **Grabmal Heinrichs des Löwen und Mathildens im Dom zu Braunschweig.** (Phot. Dr F. Stoedtner, Berlin.)
S. 161.



Bild 54. Grabfigur Rudolfs von Habsburg im Dom zu Speier. (Phot. J. Schröck, Speier.) S. 166.

Ob es dieselbe Liegefigur ist, die sich noch heute in der Krypta des Speierer Domes befindet, ist sehr wahrscheinlich, aber doch nicht über jeden Zweifel erhaben[1]. Im Jahre 1689 und später wurde diese letztere zwar stark beschädigt, über ihr ursprüngliches Aussehen orientiert indes ein auf Befehl Kaiser Maximilians I. nach dem Grabrelief ausgeführtes Gemälde im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien[2].

Der sorgfältig gearbeitete, restaurierte Stein mit dem Sterbedatum besitzt ein um so höheres Interesse, weil er, falls er identisch ist mit der Statue, von der Ottokar meldet, in seiner ersten, unverletzten Gestalt dem Original naturwahr entsprach und das älteste Porträt eines deutschen Königs ist[3]. Rudolf von Habsburg trägt Unterkleid und Mantel, die mit den Wappen des Reiches und des Hauses Habsburg geziert sind, auf dem Haupte die Krone. In der Rechten hält er das Zepter, in der Linken ein büchsenartiges Gefäß, aus dem durch die Renovierung der Reichsapfel geworden ist. Unter den Füßen des Königs liegt ein Löwe.

Die Treue dieses Bildnisses wird nicht bloß durch die außergewöhnliche Sorgfalt des Künstlers bezeugt, sondern auch durch die Übereinstimmung, die zwischen dem Relief und der Beschreibung besteht, welche der gleichzeitige Colmarer Chronist von der leiblichen Beschaffenheit des ersten Habsburgers auf dem deutschen Königsthrone gegeben hat. Rudolf war danach groß und schlank gewachsen, der Kopf verhältnismäßig klein, die Nase lang. Der Ausdruck des Gesichtes mit abwärts gerichteten Mundwinkeln verrät sorgenvollen Ernst und doch auch viel Gutmütigkeit[4].

Zehn Jahre vor Rudolf starb seine erste Gemahlin, Anna v. Hohenberg, und fünf Jahre vor dieser ihr Söhnchen Karl. Beide erhielten im 14. Jahrhundert ihr Grabmal im Münster zu Basel. Recht gut ist die Figur der

---

[1] Vgl. Joh. Praun, Die Kaisergräber im Dome zu Speier, München 1903 (Abdruck aus der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 1899), 36 f.

[2] Danach das Titelbild bei Oswald Redlich, Rudolf von Habsburg, Innsbruck 1903.

[3] Für einen interessanten Porträtversuch der ersten Hälfte oder der Mitte des 13. Jahrhunderts hält Riehl (Stein- und Holzplastik 8) im Dom zu Freising den Grabstein des Otto Semoser, Türstehers des 1231 gestorbenen Bischofs Gerold.

[4] Vgl. Hermann Grauert, Die Kaisergräber im Dom zu Speier. Bericht über ihre Öffnung im August 1900, in den Sitzungsberichten der philosophisch-philologischen und der historischen Klasse der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften, München 1901, 569 580; Oswald Redlich, Die Regesten des Kaiserreichs unter Rudolf, Albrecht, Heinrich VII. (1273—1313), 1. Abt., Innsbruck 1898, S. 10 f und Nr 2518 b; Ders., Rudolf von Habsburg (s. oben Anm. 2) 128 f 730 f.

Königin. Die des Grafen Karl hingegen sticht unvorteilhaft von ihr ab[1]. Wenig ansprechend sind die 1274 gestorbene Landgräfin Meydis von Hessen und ihr Kind Aleydis[2] dargestellt auf einem Grabstein in der Elisabethkirche zu Marburg neben dem Landgrafen Konrad von Thüringen, weit besser in der ehemaligen Abteikirche zu Maulbronn Bischof Günther von Speier auf seinem Grabmal rechts unter dem Triumphbogen[3].

Mehrere der angeführten Monumente sind Hochgräber oder Tumben[4]. Ihnen sind noch einige tüchtige Kunstschöpfungen dieser Art beizuzählen.

Trebnitz.

In der Hedwigskapelle zu Trebnitz, dem schönsten frühgotischen Bauwerk in Schlesien[5], steht jetzt aus schwarzem Marmor das barocke, prunkvolle Hochgrab der heiligen Herzogin. An Stelle dieses Denkmals befand sich ehedem ein bescheideneres mit einem noch erhaltenen Liegebild Hedwigs aus Sandstein[6] vom Ende des 13. Jahrhunderts. Es ist die älteste künstlerisch bedeutendere Bildhauerarbeit Schlesiens. Die Heilige, in auffallender Gewandung, trägt die Herzogskrone, in der Hand das Kirchenmodell. An Tüchtigkeit der Ausführung und schlichter Größe der Komposition übertrifft diese Grabfigur alle frühere Plastik Schlesiens weitaus[7].

Breslau.

Diesem Grabdenkmal reiht sich ein anderes an, das vor dem Chor der Kreuzkirche in Breslau steht und dem Erbauer dieser Kirche, Herzog Heinrich IV. von Schlesien, errichtet wurde. Heinrich IV. ist 1290 gestorben und das Monument wohl erst am Anfang des 14. Jahrhunderts angefertigt worden: ein Hochgrab mit der gemalten Liegefigur des Fürsten, die aber nicht, wie die gewöhnliche Annahme will, aus gebranntem Ton,

---

[1] Bei Kuhn (Kunstgeschichte II 419) findet sich eine Abbildung dieses Monuments.

[2] Abbildung bei Hasak, Bildhauerkunst 144.

[3] Paulus, Maulbronn 66.

[4] Thomasin v. Zirclaria (Der Wälsche Gast V. 5505 ff) hat die Hochgräber lächerlich gemacht, die unwürdigen Großen errichtet worden sind. Über die Tumben vgl. Schweitzer, Grabdenkmäler in den Neckargegenden 8. Buchner, Grabplastik in Nord-Thüringen 64 ff.

[5] Oben S. 71.

[6] Die Extremitäten sind aus Stuck.

[7] Vgl. Augustin Knoblich, Lebensgeschichte der hl. Hedwig, Breslau 1860, 237. Schultz, Schlesiens Kunstleben 7. Hans Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien II, Breslau 1889, 583 f. Dehio, Handbuch II 441 f. Abbildung bei Luchs, Fürstenbilder, Tafel 8.

sondern aus Kalkstein besteht. Der Herzog ist angetan mit Ringelpanzer und Waffenrock, auf dem Haupte trägt er die Herzogskrone, in der Rechten das Schwert, in der Linken den mit dem schlesischen Adler gezierten Wappenschild. An den Wänden des Sarkophages laufen Rundbogennischen, in die eine Reihe von Figuren so verteilt sind, daß in jedes Feld drei eingerückt erscheinen. Es sind Leidtragende, auf deren Gesichtern der Künstler den Ausdruck der Trauer über den Hingang des Herzogs mit großer Naturtreue wiedergegeben hat. Zumal für den in der kulturellen Entwicklung zurückgebliebenen kolonialen Osten Deutschlands verdient dieses Grabmal alles Lob[1].

In derselben Kreuzkirche befindet sich ein wohl etwas späteres, treffliches Votivbild Herzog Heinrichs IV., das ihn mit sehr ähnlichen Gesichtszügen vorführt wie das Grabmal. Diese zweite Bildhauerarbeit ist ein Relief im Bogenfeld der inneren Nordtür und stellt die heiligste Dreifaltigkeit in der Weise dar, daß Gott Vater den Gekreuzigten vor sich hält, über dessen Haupt der Heilige Geist in Gestalt einer Taube schwebt. Zu beiden Seiten knien der Herzog und seine Gemahlin Mechthild. Heinrich, angetan mit den Abzeichen des Ritters und Fürsten, trägt das Modell seiner Kirche, das indes nicht ganz der Wirklichkeit entspricht[2].

Bamberg.

Aus dem 13. Jahrhundert stammt im Dom zu Bamberg eine Papstfigur mit Tiara und Rationale in Form des über der Kasel angebrachten pontifikalen Brustschildes[3]. Obwohl gegenwärtig diese Gestalt neben dem Ostchor aufrecht steht, so beweist doch das Kissen unter dem Kopf, daß sie als Liegefigur gedacht war. Dann aber hat sie die nächste Beziehung zu dem Sarkophag im Westchor (Bild 56 auf Tafel 16), wofür auch die Maßverhältnisse sprechen[4]. Ob indes dieser Sarkophag aus grauem Marmor ursprünglich für die Aufnahme der Grabplatte aus Sandstein bestimmt war, dürfte doch sehr fraglich sein. Wahrscheinlicher ist, daß die Grabfigur anfangs auf einer gleichfalls aus Sandstein gefertigten Tumba lag, die, vielleicht weil sie schadhaft war, später durch eine Kopie ersetzt worden ist. Doch

[1] Heyne, Geschichte des Bistums Breslau I 557. Dehio a. a. O. 61. Abbildung bei Luchs a. a. O., Tafel 10a—10d; Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtplastik 225; Lutsch, Bilderwerk, Tafel 25, 2; 54, 7 8 10; Dehio und v. Bezold, Denkmäler, Tafel 10. Bergner, Bürgerliche Kunstaltertümer 544.

[2] Abbildung bei Luchs a. a. O., Tafel 10f. Ders., Über einige mittelalterliche Kunstdenkmäler von Breslau, Breslau 1855, 32 ff; hier die Beschreibung des Reliefs.

[3] Vgl. Braun, Die liturgische Gewandung 698.

[4] Weese, Die Bamberger Domskulpturen 162[206].

unterblieb aus irgend einem Grunde die Verbindung der beiden Stücke zu einem Ganzen[1].

Die überraschend lebendigen seitlichen Reliefs des Hochgrabes lassen fast alle eine befriedigende Erklärung zu. Die Figur der einen Schmalwand ist ohne Zweifel Johannes der Täufer mit dem Lamm Gottes auf einer Scheibe und mit dem Schwerte, durch das er enthauptet wurde. Dann folgen auf der einen Langseite die drei symbolischen Figuren der Gerechtigkeit[2], der Mäßigkeit[3] und, wie es scheint, der Freigebigkeit[4], auf der zweiten Langseite die Selbstbeherrschung[5] und die Tapferkeit oder Stärke[6]. Auf der zweiten Schmalseite ist ein sterbender Papst abgebildet, dem ein Engel hilfreichen Beistand leistet. Es ist der einstige Bamberger Bischof Suidger v. Mayendorf, der nachmalige Papst Klemens II. (1046—1047), welcher nach seinem Wunsch hier beerdigt wurde. Denselben Papst führt die Grabfigur auf der Platte vor.

Maria-Laach.

Mit noch größerem Aufwand ist das aus dem 13. Jahrhundert stammende, vornehme Hochgrab des Gründers der Abtei Maria-Laach, des Pfalzgrafen Heinrich († 1095), ausgestattet. In der dortigen Abteikirche ruht sein steinernes Bild auf einem an den Seiten mit gotischem Maßwerk und Figürchen geschmückten Sockel. Der Verstorbene ist sehr jugendlich dargestellt, mit langem Haar, auf dem eine mützenähnliche Kopfbedeckung sitzt, mit Schwert, Dolch und einem Täschchen in der linken, mit dem Kirchenmodell in der rechten Hand. Das Ganze ist überragt von einem stattlichen Baldachin, dessen sechsseitiger Aufbau von ebenso vielen, nach einwärts geneigten Säulen gestützt wird, zwischen denen Kleeblattbögen eingespannt sind. Darüber läuft eine Galerie mit Zwergsäulen, die durch Rundbogen miteinander verbunden werden und sechs Giebel tragen. Diese sind mit arabeskenartigen Voluten ausgefüllt, welche auf den Barockstil hindeuten und doch echte Kunst des 13. Jahrhunderts darstellen[7].

Nicht durch seine Kunst, sondern durch eine jahrhundertelang geglaubte Sage ist bemerkenswert ein Grabstein, der sich einstens in der Kirche des

---

[1] Vgl. Dehio, Handbuch I 28.

[2] Vgl. Ernst v. Moeller, Die Wage der Gerechtigkeit, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1907, 269 ff 291 ff 345 ff.

[3] Eine Figur gießt Wasser in Wein. [4] Eine unbekleidete Figur schüttet etwas aus.

[5] Ein halb entblößtes Weib erwürgt einen Drachen als Symbol des Lasters.

[6] Der mit dem Löwen kämpfende Samson.

[7] Abbildung bei Hasak, Bildhauerkunst, Abbildung 80. Über das sehr bedeutende Hochgrab des Grafen Gerhard von Geldern († 1229) und seiner Gemahlin in der Stiftskirche zu Roermond s. Lübbecke, Kölner Plastik 28 f; Abbildung auf Tafel 3.

Petersklosters zu Erfurt befand und jetzt im südlichen Seitenschiff des Domes aufgestellt ist. Darunter liest man die moderne Inschrift: ‚Hier ruhen die Gebeine des Grafen Ernst v. Gleichen und seiner Frauen.‘[1] Ob nun der hier ruhende Graf v. Gleichen Ernst II. († 1264) oder, wie andere meinen, Lamprecht II. († 1227) heißt, verschlägt wenig. Jedenfalls gehört das Monument in das 13. Jahrhundert. Als das älteste Stück Erfurter Grabplastik besitzt es, obwohl eine unbeholfene Leistung, für die Lokal-Kunstgeschichte ein gewisses Interesse. Es stellt einen Grafen v. Gleichen dar, der zweimal verheiratet war. Die eine der beiden Frauen, wohl die ältere, steht rechts von ihm und sieht, wie der Graf selbst, gerade vor sich hin. Die andere, zur Linken, trägt ein Diadem und senkt den Blick. Vielleicht darf hieraus geschlossen werden, daß der Graf sie als Witwe zurückgelassen hat und daß der Stein noch zu ihren Lebzeiten ausgeführt worden ist. Die mit einem üppigen Haarwuchs versehene Hauptperson in der Mitte überragt die Frauen um Kopfeslänge; doch vermißt man merkwürdigerweise an ihr die Ohren. Bei den Frauen könnten sie unter dem Kinnbande liegen. Daß die drei Leiber viel zu schmächtig geraten sind und die Hände zum Teil jede Ähnlichkeit mit menschlichen Händen verleugnen, sind weitere schwere Fehler dieses Grabsteines, um ganz davon zu schweigen, daß die drei Figuren unfrei und starr wie Orgelpfeifen nebeneinander stehen[2].

Seit dem 16. Jahrhundert hat man bis vor gar nicht langer Zeit daran festgehalten, daß der auf dem Grabstein dargestellte Graf mit den beiden Frauen gleichzeitig verheiratet gewesen sei. Die zweite, angeblich eine maurische Prinzessin Melechsala, habe er aus dem Orient mitgebracht und vom Papste die Erlaubnis erwirkt, sie neben seiner ersten Gemahlin als rechtmäßige Frau zu betrachten.

Indes die urkundliche Geschichte der Grafen v. Gleichen weiß von einer derartigen Episode nichts. Das Ganze ist eine Fabel, an die heute kein Historiker mehr glaubt und die wahrscheinlich zur Beschönigung der Doppelehe des Landgrafen Philipp von Hessen mit tendenziöser Deutung jenes Grabmals erfunden worden ist[3].

---

[1] Hic ossa cubant comit. Ernesti de Gleichen eiusque uxorum. R. i. P.

[2] Buchner (Grabplastik in Nord-Thüringen 1 ff) glaubt doch einigen Affekt in den Frauen nachweisen zu können. Tafel 1 gibt die Abbildung, ebenso das Titelbild zu Karl Reineck, Die Sage von der Doppelehe eines Grafen v. Gleichen, Hamburg 1891 (auf dem Umschlag steht 1892). Eine Abbildung geben auch Dehio und v. Bezold, Denkmäler, Tafel 40, 1.

[3] Franz Haun, Die Entstehung der Sage von der Doppelehe eines Grafen v. Gleichen. Programm, Zwittau 1908. Hier die Literatur. Über das Grabmal vgl. auch Böckner, Das Peterskloster in Erfurt 150 ff.

Grabsteine mit zwei Frauen und ihrem Manne sind gerade im Dome zu Erfurt und in der Severikirche mehrere erhalten.

Eine interessante, wenn auch nicht vollkommene, so doch weit bessere Platte mit drei Figuren ist das älteste erzbischöfliche Grabmal im Mainzer Dome, das man jetzt am ersten Pfeiler rechts sieht; früher hat es wahrscheinlich zu einem Hochgrabe gehört. Als Hauptfigur erscheint Erzbischof Siegfried III. von Eppstein († 1249) in langer Albe, Dalmatik, Kasel und mit Pallium. Der Kopf mit einfacher Mitra ruht auf einem Kissen; die Füße stehen auf zwei Ungetümen. Vorzüglich ist die Gewandung, etwas herb das Gesicht des begabten, hochsinnigen Kirchenfürsten, der, wenn nötig, einen wahren Löwenmut entwickelte.

Die tief einschneidende Bedeutung, welche der Erzbischof für das Reich hatte, ist glücklich gekennzeichnet durch das Verhältnis, in dem er zu den beiden Nebenfiguren der Platte steht. Weil es Nebenfiguren sind, wurden sie nach mittelalterlichem Brauch bedeutend kleiner dargestellt. Es sind die deutschen Könige rechts von ihm Heinrich Raspe, links Wilhelm von Holland. Da die übliche Breite der Platte nicht überschritten werden sollte, stehen die zwei Fürsten nahe bei dem Erzbischof, der ihnen Kronen auf die Häupter setzt[1]. Die Hände Siegfrieds sind von beinahe affektierter Zierlichkeit, ihre wegen Raummangels gepreßte Haltung ist unnatürlich. Die Könige sind angetan mit Untergewand und leichtem Mantel, der oben durch das bekannte Band zusammengehalten wird. Auch das Haar, das wie eine Perücke zu beiden Seiten des Kopfes absteht, ist bei beiden gleich. Heinrich trägt Schwert und Zepter, Wilhelm am Gürtel Tasche und Köcher. Das Ganze wird von einem profilierten Rande eingefaßt[2].

Aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, wie der Stein Siegfrieds, stammt auch eine einfache Sandstein-Grabplatte, die aus der Reichklarakirche zu Mainz in das Museum zu Wiesbaden übertragen worden ist. Hier liegt Diether III. von Katzenelnbogen († 1276) wie in einer Mulde[3], auf deren oberem Rande das Todesdatum des Grafen in Majuskeln steht. Das Untergewand ist ohne Gürtel, darüber ein Mantel, den die rechte Hand in oft wiederholtem Gestus nach vorn zieht. Die linke hält das auf dem

---

[1] Der Grabstein wurde das erste Mal zur Ergänzung der geschriebenen Quellen verwertet von H. Schrohe, Reichsgeschichtliches auf Mainzer Denkmälern (Sonderabdruck aus der Zeitschrift des Mainzer Altertumsvereins IV, Hft 4), Mainz 1905, 5 ff, mit Abbildung.

[2] Vgl. Hans Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet vom Anfang des 14. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance (Kunstgeschichtliche Monographien V), Leipzig 1907, 20 f. Abbildung bei Michel, Histoire de l'art II 2, 773 und bei Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtplastik 217.

[3] Vgl. Schweitzer, Die Grabdenkmäler in den Neckargegenden 9.

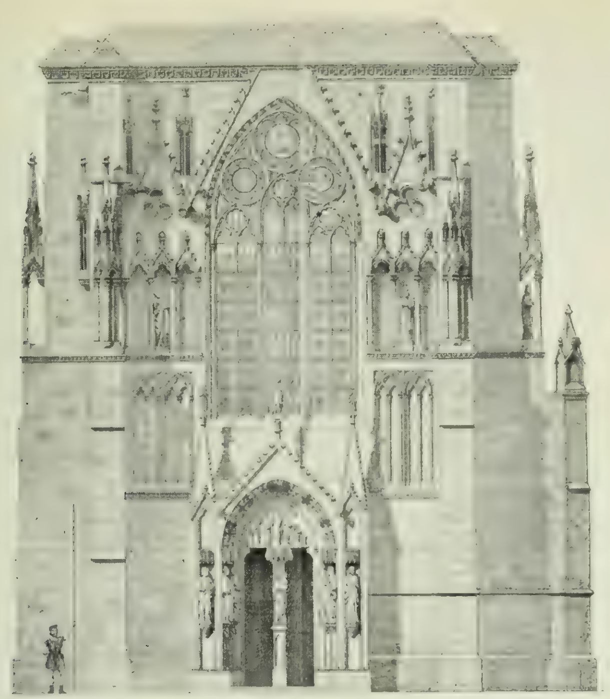


Bild 55. **Fassade des südl. Querschiffes der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal.** S. 72 u. 152.



Bild 56. **Grabmal Papst Klemens' II. im Dom zu Bamberg.** (Phot. B. Haag. Bamberg.) S. 169.



Bild 57. **Grabfiguren Ottos von Botenlauben und seiner Gattin in der Kirche zu Frauenroth.**
(Phot. Bauamtmann K. Wiedemann, Bad Kissingen.) S. 174.

linken Fuße stehende schildartige Wappen von Katzenelnbogen. Das Schwert fehlt. Der ausdruckslose, fleischige Lockenkopf mit der Grafenkrone liegt auf einem schweren Kissen mit vier Zipfeln. Hohe Eleganz wird man dieser Figur nicht nachrühmen können. Die eher einwärts gerichteten Füße allein schon lassen den Eindruck von Kraft und Würde nicht aufkommen[1].

Schlicht und einfach ist zwar auch das steinerne Grabmal des Landgrafen Konrad von Thüringen, Schwagers der hl. Elisabeth, in deren Kirche zu Marburg, die er gebaut hat. Aber mit der Schlichtheit verbindet sich eine gewisse machtvolle Größe zur Charakteristik des energischen Mannes, der einstens die empörendsten Gewalttätigkeiten begangen, dann nach dem Tode Elisabeths harte Buße getan hat[2] und als Hochmeister des Deutschen Ordens 1240 gestorben ist.

Frauenroth.

Wenig später, nach glaubwürdigem Bericht[3] am 4. Oktober 1244, starb ein Mann, der als Kreuzfahrer und Minnesänger hoch gefeiert war, auch in der Manesseschen Liederhandschrift durch eine Miniatur vertreten ist: der reiche und mächtige Graf Otto II. der Ältere von Henneberg oder, wie er sich nach seiner Burg bei Kissingen nannte, Otto von Botenlauben[4]. Er hatte Beatrix,

---

[1] Vgl. die nach ungedruckten Quellen gearbeitete, gründliche Schrift von H. Schrohe, Geschichte des Reichklaraklosters in Mainz, Mainz 1904, 103, mit Abbildung.

[2] Vgl. oben Bd II, S. 248.

[3] Bei Zürcher, Die Botenlaubischen Grabdenkmäler 14[5].

[4] Graf Otto der Ältere von Botenlauben war Vetter Gertruds von Ungarn, der Mutter der hl. Elisabeth von Thüringen. Gertruds Schwester Agnes war nicht ‚die unglückliche Gattin' Philipps II. Augustus von Frankreich, wie es in ‚Die Denkmalpflege' X, Berlin 1908, 44 heißt, sondern des Königs Konkubine; seine Gattin hieß Ingeborg. Ebendaselbst ist noch ein anderer Irrtum von neuem ausgesprochen worden (vgl. Karl Boxberger, Geschichte des Schlosses und Amtes Botenlauben und seiner Besitzer, im Archiv des Historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg XIX, Würzburg 1868, 46. Dazu Franz X. Wegele, Graf Otto von Henneberg-Botenlauben und sein Geschlecht [1180—1250], Würzburg 1875, 26[25]. Hermann Stöckel, Otto von Botenlauben. Dissertation, München 1882, 8). Es wird versichert, daß die Botenlaubischen Lieder dem jüngeren Otto zuzusprechen seien. ‚Denn in den Gedichten findet sich keine Erinnerung an das Heilige Land, an die Kämpfe mit den Sarazenen, an die Seefahrten. Und diese mußten sich doch vor allem in seinen Liedern widergespiegelt haben.' — Keineswegs. In Minneliedern muß sich ‚vor allem' die Minne ‚widerspiegeln'; alles übrige kann fehlen. Wer möchte beispielsweise auf Grund seiner Gedichte ahnen, welch zielbewußter und gewalttätiger Realpolitiker der Landmarschall von Steiermark, Ulrich von Liechtenstein, gewesen ist? (S. oben Bd IV, S. 273 ff.) Übrigens fehlt in den Gedichten nicht der klare Hinweis auf das Morgenland (vgl. vorliegenden Werkes Bd IV, S. 280). Der Dichter ist Kreuzfahrer gewesen. Otto III. war es nicht. Ferner, die Worte: Der Künec alsô den weisen hât, . . . (in der Ausgabe Stöckels

‚die Perle des Morgenlandes‘, die schöne Tochter des mit dem Königshause von Jerusalem verwandten Joscelin III., Seneschalls des Königreichs Jerusalem, als Gattin heimgeführt. Um das Jahr 1232 stifteten sie das Cistercienserinnenkloster Frauenrode, jetzt Frauenroth bei Kissingen, und statteten es reichlich aus. Hier scheint auch Otto gestorben zu sein, bald danach Beatrix[1]. In ihrer Stiftung, in der Kirche zu Frauenroth, von der nur noch ein Teil übrig ist, sind sie beigesetzt worden und haben in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts getrennte Grabmäler aus Sandstein erhalten (Bild 57 auf Tafel 16). Es sind Kunstwerke, die sich den besten Schöpfungen der deutschen Plastik des Mittelalters würdig anreihen, aber wegen ihrer Abgeschiedenheit bisher nicht die Aufmerksamkeit gefunden haben, die sie verdienen[2].

Die beiden Grabsteine, deren Inschriften verschwunden sind[3], waren ursprünglich bunt bemalte Liegebilder. Jetzt sind sie in der Nordwand des Kirchenchors aufrecht eingemauert und recht unschön mit grauer Ölfarbe überstrichen.

---

a. a. O. 54, 22; vgl. Karl Bartsch, Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts[4], Berlin 1901, LIV und 160), sind während des Königtums Ottos IV. geschrieben worden, sicher nicht nach 1214. In dieser Zeit ist indes Otto III. der Jüngere als Minnesänger undenkbar. — Weiter heißt es: ‚Die Gedichte erscheinen als der Widerhall uns unbekannter, schwerer Schicksalsverkettungen, die zur Trennung seiner [Ottos des Jüngeren] jungen Ehe und zum Eintritt in den Deutschen Orden führten.‘ Nun, in Wirklichkeit ist von alledem in den Botenlaubischen Gedichten keine Spur zu finden, oder man müßte derlei in sämtlichen Minneliedern entdecken wollen. Es sind bei Graf Otto dieselben konventionellen Redensarten, wie sie von andern Minnesingern gebraucht worden sind, hie und da mit einigen scheinbar blasphemischen Übertreibungen: ‚Liebe, stürmische Sehnsucht, Klage über versagte Gunst, Bitte, überschwenglicher Preis der angebeteten Dame, selbstquälerisches Grübeln und Sichversenken in die wirkliche oder eingebildete Seelenpein, Ausfälle gegen Hüter und Merker oder Aufpasser, die ständige Plage der Minnesinger, triumphierendes Glück in der Nähe der Frau, schmerzlich bange oder trostreiche Erinnerung in der Ferne‘ (oben Bd IV, S. 246). Was endlich soll in der obigen Deutung das auffallend oft wiederkehrende Wächterlied?

[1] Mehr darüber oben Bd II, S. 234 ff. Was Zürcher in seiner S. 173[3] zitierten Abhandlung über den älteren Botenlauben und dessen gleichnamigen Sohn sowie über dessen Ehe mit Adelheid sagt, kann man auf sich beruhen lassen. Bewiesen hat Zürcher seine Auffassung aus den Quellen nicht, wohl aber diese, ähnlich wie Boxberger in seiner S. 173[4] zitierten Abhandlung, arg vergewaltigt.

[2] Der Aufsatz ‚Ein Denkmal mittelalterlicher Plastik‘ in der ‚Kunstchronik‘ 1873, 784 ff scheint so gut wie unbeachtet geblieben zu sein. Auch Zürcher hat ihn nicht gekannt. Außer der von Zürcher gebotenen und den von ihm S. 19[1] erwähnten Abbildungen der beiden Grabsteine sei auch die Abbildung in der Cistercienser-Chronik XVI, Bregenz 1904, 104, zu der Abhandlung von Dr M. Wieland (Das Cistercienserinnenkloster Frauenroth) genannt.

[3] Abgedruckt in der Cistercienser-Chronik 1904, 105 und bei Hasak, Zwei frühgotische Grabsteine in Frauenroth, in ‚Die Denkmalpflege‘ X, Berlin 1908, 44.

Noch bedauerlicher ist es, daß sie an mehreren Stellen schwere Verletzungen aufweisen. So fehlt bei Otto der rechte Arm, bei Beatrix der linke und ihr rechter ist arg verstümmelt. Auch die Nasen wurden abgeschlagen, sind indes geschickt ersetzt worden, so daß die Betrachtung der prächtigen Köpfe nicht durch häßliche Verunstaltung gestört wird.

Das Ehepaar ist in seiner vollen Jugendfrische dargestellt. Der Graf erscheint als Jüngling, die Gräfin als Jungfrau. Mit dem jugendlichen Ausdruck verbindet sich bei Otto der Ernst des reifen Alters, Beatrix dagegen strahlt heiter wie die Sonne. Otto trägt über der breiten Stirn auf dem geradlinig abgeschnittenen Haar, das rechts und links in dichten Locken das Gesicht umrahmt, eine Binde. Die Häupter beider ruhen auf Kissen. Ottos Kleidung ist die übliche: ein aus weicherem Stoff bestehender Waffenrock mit Gürtel und ein schwerer Mantel, aus dem die Arme hervorragen. Die Verschiedenheit der Stoffe, aus denen diese Stücke gefertigt sind, kommt durch die vorzügliche Faltengebung trefflich zum Ausdruck. Die Mantelflügel werden durch das übliche Band in Brusthöhe festgehalten. In der Mitte dieses Bandes ist eine Zierscheibe oder Spange erkennbar, darauf das Wappen der Henneberger, die heraldische Henne. Mit der linken, zu kleinen Hand faßt der Ritter den Mantel und zieht ihn quer über den Unterkörper. Rechts am Gürtel hängt der Dolch, und über diesem lag die rechte Hand. Da diese ganze Partie sehr beschädigt ist, so ist der Phantasie freier Spielraum gelassen. Ausgehend von dem Satze, daß auf den Grabsteinen weltlicher Herren das Schwert niemals fehlt[1], schloß man, daß es ehedem auch Graf Otto von Botenlauben getragen haben müsse, und da sich Bruchstellen nicht nachweisen lassen, so folgerte man weiter, daß die Waffe nur mit der Spitze auf dem Kopfkissen aufgelegen habe.

Indes diese ganze Argumentation wird dadurch hinfällig, daß die Voraussetzung, das Schwert habe bei weltlichen Herren nie gefehlt, in dieser Allgemeinheit unrichtig ist. Auf dem Grabsteine Diethers III. von Katzenelnbogen fehlt das Schwert auch[2], und da das Monument unverletzt ist, so kann an eine spätere Entfernung nicht gedacht werden.

Ein trefflich gelungenes Stück ist der Löwe, der links neben dem Grafen Otto liegt und dem auf der Seite der Gräfin ein hundeartiges Tier mit stark hervortretenden Rippen samt Schwimmhäuten an den Füßen entspricht.

Ottos Schild, auf dem ein Visierhelm und zwei Pfauenschweife eingemeißelt sind, weicht in seiner jetzigen Gestalt von andern Schilden ab. Zudem ist er schwer und fast in die Mitte der Figur gerückt, während die Schilde auf Grabsteinen sonst in der Regel mehr nach der Seite liegen.

---

[1] So Zürcher, Die Botenlaubischen Grabdenkmäler 24.

[2] Siehe oben S. 172 f.

Das war ein Abgehen von dem hergebrachten Schema, das allerdings den ästhetischen Ansprüchen mehr entgegenkommt als die Neuerung auf dem Grabmal Ottos. Doch wird man deshalb noch keinen Anlaß nehmen zu der Behauptung, daß der Künstler der oberen Hälfte später durch einen handwerksmäßigen Meister abgelöst[1], und erst nachdem dieser seine Unfähigkeit zur Genüge dargetan, zurückberufen worden sei, um die Figur der Gräfin zu meißeln.

Diese Erwägung setzt voraus, daß hervorragende Künstler keine Fehler begehen können. Das Gegenteil ist an sich ohne weiteres klar, aber auch durch unleugbare Tatsachen erwiesen. Denn wiederholt wurde im Verlauf dieser Darstellung auf nicht unbedeutende Verstöße hingewiesen, die nicht ein Handwerker, sondern ein Meister begangen haben muß, weil sie mit der Arbeit, als Ganzes gefaßt, in innigstem Zusammenhang stehen.

Zur Linken des Grafen Otto steht, in ähnlicher Linienführung wie bei einigen klugen und törichten Jungfrauen am Portal zu Magdeburg, die Figur seiner Gemahlin, eine großartige Erscheinung, die in augenfälliger Weise die Selbständigkeit des Künstlers bekundet. Gesicht und Hals sind vollständig frei, und der Kopf wird durch kein Kinnband eingeengt. Über das reiche Haar, das vom Scheitel in üppigen Locken bis auf die Schultern herniederfällt, ist ein leichter Schleier gelegt, der sich dem Kissen anschmiegt, ohne Haar und Haupt zu verhüllen. Auf dem Schleier sitzt eine Krone, deren Zacken abgebrochen sind[2]. Es ist ein Frauenkopf, wie man ihn in dieser Zeit auf Grabsteinen sonst kaum antreffen wird.

Bei Beatrix lassen sich drei verschiedene Gewänder unterscheiden: ein Unterkleid, an dem vorn ein breiter Streifen nach Art eines Skapuliers so herabhängt, daß jenes über dem rechten Beine sichtbar wird, und der Mantel, an dessen Kette die stark verletzte rechte Hand liegt. Auf dem Mantel ist in Brusthöhe das Ordenskreuz der Johanniter angebracht, mit denen das gräfliche Paar zu Jerusalem in das Verhältnis der Gebetsverbrüderung getreten war[3].

Die wenig bekannten Grabsteine Ottos von Botenlauben und seiner Gemahlin in der kleinen Kirche des Dörfchens Frauenroth sind ein kostbarer Ruhmestitel der fränkischen Plastik im 13. Jahrhundert und wären ein würdiger Schmuck auch für die stolzeste Kathedrale[4].

---

[1] Das meint Zürcher, Die Botenlaubischen Grabdenkmäler 23 f 34 f. Über wahrscheinliche Naumburger Einflüsse ebd. 22 23 24 31 ff.

[2] So wenigstens versichert Zürcher (a. a. O. 27[2]) vom Altare aus gesehen zu haben.

[3] Oben Bd II, S. 235.

[4] Leider ist in dem sonst so verdienstlichen Werke von G. Jakob (Die Kunst im Dienste der Kirche[5], Landshut 1901, 132) die Plastik des 13. Jahrhunderts unzutreffend charakterisiert.

Der im vorstehenden gebotene Überblick über die Monumente der deutschen Bildhauerei des 13. Jahrhunderts lehrt, daß neben der fränkischen Schule die sächsische und die Straßburger die bedeutendsten Leistungen aufzuweisen haben. Auf dem Gesamtgebiet der Bildnerei stand damals die Großplastik entschieden im Vordergrunde. Sie hatte schon im 12. Jahrhundert die im 10. und 11. vorherrschende Kleinkunst abgelöst. Trotzdem sind die aus dem 13. Jahrhundert noch erhaltenen Werke der Kleinkunst und des Kunstgewerbes sehr zahlreich und lassen mit Rücksicht auf die große Menge untergegangener und geraubter Stücke ahnen, wie lebhaft auch in diesem Kunstzweige gearbeitet worden ist.

Dritter Abschnitt.

Kunstgewerbe und Kleinkunst.

Erstes Kapitel.

Goldschmiedekunst.

Unter den Erzeugnissen des Kunstgewerbes, das seinen Schöpfungen neben der Brauchbarkeit und Zweckmäßigkeit auch das Gepräge der Kunst aufzudrücken bestrebt ist[1], standen im 13. Jahrhundert die Werke der Goldschmiedekunst obenan. Die Goldschmiedearbeiten des hohen Mittelalters waren auf dem Boden der fränkischen und karolingischen Kunstübung erwachsen. Wie meisterhaft man sich um die Wende des 11. Jahrhunderts auf die verschiedenen Arten der Behandlung verstand, zeigt der Ring[2], welcher im Jahre 1893 bei Lorsch aufgefunden und vom großherzoglich hessischen Museum in Darmstadt erworben wurde. Er bietet ein lehrreiches Beispiel der Benützung von Goldfiligran[3] in spiral- und schlingenförmiger Anwendung, von aufgelöteten Goldkügelchen, scharf profilierten Goldröhrchen und geperltem Draht. Der in Kastenfassung ruhende Amethyst ist mugelig, d. h. rundlich geschliffen.

Im 12. Jahrhundert war Kaiser Friedrich Barbarossa ein feinsinniger Kenner und Liebhaber von Geschmeiden, Kleinodien und Metallkunstwerken, die er an Privatpersonen, Kirchen und Klöster freigebig verschenkte. Die kräftigste Anregung zur Übung dieser Kunst und der Kleinkunst überhaupt gab die Kirche. Denn sie war es vor allen, die ihrer benötigte zur Deckung ihres Bedarfes an Kelchen und Patenen, Reliquienschreinen und Reliquientafeln, Kannen, Schüsseln, Taufbecken, Weih- und Sprengkesseln, Kustoden und Ziborien[4], Weihrauchbüchsen und Rauchfässern, Ölfläschchen, Hirtenstäben, Tragaltärchen, Altar-, Arm-, Wand-, Kronleuchtern und sonstigem Altarschmuck. Dabei waren Form, Material und Ornament im allgemeinen durch

---

[1] Vgl. Sörensen, Malerei 218 ff.

[2] Henkel, Der Lorscher Ring, in der Westdeutschen Zeitschrift 1896, 172 ff.

[3] Filum grani, gekörnter Faden.

[4] Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier II 70.

liturgische Vorschriften geregelt. Auf diese Weise schwang sich die deutsche Kleinkunst, sowohl was Schönheit und Kostbarkeit als was die Zahl der Erzeugnisse betrifft, zu einer Höhe auf, die seitdem weder im Mittelalter noch auch nachher in solchem Umfange erreicht worden ist.

Die Zünfte der Goldschmiede bekunden durch ihre Satzungen und durch ihre Organisation dieselbe Einsicht und dasselbe gesunde Standesgefühl, die diesen Verbrüderungen während des 13. Jahrhunderts durchwegs eigen sind [1]. Die unter einem landesfürstlichen oder städtischen Beamten stehende Innung wählte aus ihrer Mitte einen Vorsteher, einen Zunftmeister oder ein Kollegium von Geschworenen. Diese hatten über die Beobachtung der Ordnungen und Bräuche, namentlich über den Vollwert des verarbeiteten Materials zu wachen. Die Legierung war je nach der ortsüblichen Praxis verschieden. Überall aber wurde Nachlässigkeit in der Arbeit und Unredlichkeit strengstens geahndet. Nicht vollwichtige Arbeit wurde zerbrochen. Der leichteren Kontrolle dienten die Handwerksstempel [2].

Aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind die Statuten bekannt, die sich die Goldschmiede Kölns gegeben haben. Da die Praxis dessen, was hier schriftlich festgelegt wurde, längst vor der Abfassung dieser Normen bestand, so waren diese 55 Paragraphen ohne Frage der Hauptsache nach schon im 13. Jahrhundert in Übung. Es sind im großen ganzen dieselben wirtschaftlichen und gewerblichen Gesichtspunkte, welche auch in andern Zunftsatzungen zum Ausdruck kommen und die hier ihre besondere Anwendung auf die Fraternität der Goldschmiede finden. Vergleicht man diese Statuten mit denjenigen, welche im Jahre 1397 der Kölner Rat den Goldschmieden verliehen hat, so fällt nicht bloß die gemütvolle, naive Färbung der älteren Redaktion auf. Es sind in der jüngeren Fassung auch einige bezeichnende Vorschriften gestrichen worden, die in der früheren standen. So beispielsweise das Verbot, bei und für Juden zu arbeiten, die Vorschriften für Todesfälle von Zunftgenossen, wobei sowohl betreffs der Zeit, da die Leiche noch unbeerdigt war, Bestimmungen getroffen wurden, als betreffs des Begräbnisses. Ferner ward die Strenge gemildert, welche in den ursprünglichen Statuten gegen solche ausgesprochen ist, die an Sonn- und Festtagen den Laden aufschließen und ihre Kleinodien verkaufen würden: sie sollen ausgestoßen sein und fernerhin für Krämer gelten [3], nicht aber für Genossen der Verbrüderung. Überaus wohltuend wirkt sodann die Schlichtheit und Einfalt des § 39, wonach einem ‚verdienten‘ Bruder, der bei dem Diensteſſen eines Meisters

[1] Vgl. oben Bd I, S. 144 ff.
[2] Ilg, Goldschmiedekunst 235 f 255.
[3] Vgl. oben Bd I, S. 162.

außer Landes weilt oder aus anderer Ursache nicht beiwohnen könnte, ein Fläschchen Wein, eine Ente und eine Schüssel Salm zugeschickt werden solle [1].

Goldschmiedezünfte sind außer der Kölner während des 13. Jahrhunderts nachweisbar in Augsburg 1276, in Breslau 1299, in Erfurt um 1300, in Wien [2]. Daß dieses Gewerbe in Wien gegen Ende des 13. Jahrhunderts betrieben wurde, bestätigt Ottokar in seiner österreichischen Reimchronik, wenn er in der Erzählung des Aufstandes der Handwerker gegen die Geschlechter unter andern erwähnt ‚Schlosser und Goldschmiede, Schildmacher und die Seide spinnen können, . . . Kupferschmiede und die da Glocken gießen, Glaser und Spiegelmacher, . . . Horn- und Beindrechsler. Was man Kluges will, des findet man zu Wien viel‘ [3].

Auch in Braunschweig hatten sich schon 1231 die Goldschmiede der Altstadt mit Einwilligung des Advokatus und der Ratsherren der Altstadt zu einer Innung zusammengeschlossen [4]. Wismarer Goldschmiede sind in den Jahren 1236 und 1257 mit der Herstellung silberner Kelche beschäftigt [5]. In den Niederlanden waren Gent, Brügge, Lüttich, Tournai und Dinant durch ihre Goldschmiedearbeiten berühmt, in den Rheingegenden besonders Köln, Aachen, Trier und Koblenz.

Desgleichen trat die Goldschmiedekunst in den reichen oberdeutschen Städten als hochangesehenes Gewerbe auf. Gottfried der Schwabe wird um 1280 als vorzüglicher Meister in Regensburg genannt. Ebenhier reihen sich ihm als Zeitgenossen an die Meister Johannes, Konrad Lux und Ulrich Elber. Im Augsburger Stadtbuch, das 1276 von König Rudolf I. aus dem Hause Habsburg bestätigt wurde, finden die Goldschmiede als ‚zu der Münz‘ gehörig Erwähnung [6]. Goldschmiede gab es in Nürnberg, wo sie sich fördernder Begünstigung erfreuten. In Ulm war dieses Gewerbe so geachtet, daß es selbst Patrizier und Angehörige der Geschlechter betrieben. Im 13. Jahrhundert ist daselbst ein Vornehmer namens Berthold als Goldschmied angegeben [7]. Ein

---

1 Die ältesten Statuten der Kölner Goldschmiedezunft hat herausgegeben J. J. Merlo in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Hft 77, Bonn 1884, 135 f.

2 Ilg, Goldschmiedekunst 236. Hans Meyer, Die Straßburger Goldschmiedezunft von ihrem Entstehen bis 1681. In den Staats- und sozialwissenschaftlichen Forschungen, herausgeg. von Gustav Schmoller, Bd III, Hft 2, Leipzig 1881. Fr. Sarre, Die Berliner Goldschmiedezunft bis 1800, Berlin 1895.

3 Ottokars Reimchronik V. 65 665 ff.

4 Hermann Dürre, Geschichte der Stadt Braunschweig im Mittelalter, Braunschweig 1861, 99.

5 Kunstgewerbeblatt 1889, 186 ff.

6 Ilg a. a. O. 258 f. Vgl. Beissel, Stadt und Stift Fritzlar 388.

7 Berlepsch, Chronik der Gold- und Silberschmiedekunst 35; vgl. 53.

Meister Gerhard erscheint 1254 als Zeuge in einer Urkunde der ehemaligen Reichsabtei Burtscheid [1]. Der Aachener Goldschmied Wibert war in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts tätig [2]. Wiener Goldschmiede des 13. Jahrhunderts waren Sintram [3] (erwähnt 1226), Walther [4] (1262), Udalrich in Brixen (1183—1209), Apelin in Bozen (1286), Bonus in Trient (1287), um dieselbe Zeit Chunlin und Chonrad in Meran [5]. Es sind dies nur einige wenige Namen, die sich wie durch Zufall erhalten haben.

Die Goldschmiede des 13. Jahrhunderts übten bei ihren Arbeiten die verschiedenste, zu hoher Vollendung gebrachte Technik. Der Priester Theophilus hat um das Jahr 1100 den größten Teil des dritten Buches seiner Schedula einer sehr anschaulichen Besprechung der Goldschmiedekunst gewidmet und somit ein interessantes Bild dieser Kunstübung schon vor dem 13. Jahrhundert entworfen. Er beginnt seine Schilderung mit der Einrichtung der Werkstätte und der Anfertigung der Werkzeuge, geht dann zum Schmelzen und Reinigen des Silbers und Goldes über und schließt mit der Anleitung zur Herstellung einzelner Kunstgegenstände.

Die Grundlage aller künstlerischen Ausführung war entweder der Guß oder das Treiben des sorgfältig ausgewählten Materials. Für das erstere Verfahren dienten Wachsmodelle von feinster Ausführung, denen man weichen Ton aufdrückte. War dieser erhärtet, so wurde das Wachs ausgeschmolzen und in die so entstandenen Hohlräume das flüssige Metall gegossen. Dieses Verfahren ist unter der Bezeichnung ‚Gießen mit verlorenen Formen' bekannt. Theophilus belehrt ausführlich über diese Bereitung der Gußform. Das so gewonnene Kunstobjekt wurde nun ausgearbeitet und durch die verständige Handhabung des Grabstichels in der sorgfältigsten und freiesten Weise belebt.

Dasselbe Verfahren mit dem Grabstichel wendete man bei getriebenen und gehämmerten Metallarbeiten an. Diese wurden entweder aus freier Hand oder auch in der Weise hergestellt, daß man ein Kupfermodell mit einem dünnen Plättchen Edelmetall überzog, welches durch Hämmern und durch Anwendung eines stumpfen Grabstichels allen Erhöhungen und Vertiefungen des Metallkerns angepaßt wurde. Oft geschah das Treiben auch über einem Holzkern oder über einer noch eindrucksfähigeren Füllung von Ziegelmehl, Pech und Wachs. War die erste Ausarbeitung geschehen, so wurde die Figur

[1] Bei Quix, Geschichte der ehemaligen Reichsabtei Burtscheid, Aachen 1834, 1245, Nr 49.

[2] Beissel, Aachener Goldschmiede 383.

[3] Fontes rerum Austriacarum IV 171.

[4] Rauch, SS. rer. Austr. I 256.

[5] Atz, Kunstgeschichte 312 [1].

vom Kern losgelöst und mit Blei oder Harz gefüllt, um durch Gravierung die letzte Vollendung zu erhalten. Dieser Bleikern konnte entfernt, das Wachs ausgeschmolzen werden. Aber man ließ es oft drinnen, um der Arbeit mehr Festigkeit zu geben.

Auch das Aneinanderschweißen der einzelnen Teile verstanden die Goldschmiede des 13. Jahrhunderts vortrefflich. Um die Oxydation durch Luftzutritt beim Löten zu verhüten, wurden verschiedene Salze angewendet, wie Salpeter, Weinstein, Borax, Ammoniak und Kupferoxyd.

Den größten Wert aber legte man auf die frei ausgeführte Bearbeitung mit dem Grabstichel. In dem Gebrauch dieses Werkzeuges entfalteten die mittelalterlichen Künstler eine bewunderungswürdige Sicherheit. Dadurch erhielten selbst die einfachsten Gegenstände ein eigenartiges Gepräge, das auch bei der Wiederkehr häufig angewendeter Ornamente eine gewisse Freiheit in der Anordnung und Frische in der Ausführung bewahrte. Denn schon in der Haltung des Grabstichels herrschte eine solche Mannigfaltigkeit, daß dadurch allein die feinste Abtonung ermöglicht wurde.

Mittels des Grabstichels brachte man selbst bei Anwendung von Matrizen, deren man sich bei der Verzierung minder wertvoller, oft in großer Menge angefertigter Gegenstände bediente, einen wünschenswerten Wechsel in die Formen, wodurch der Eindruck des Schablonenhaften aufgehoben ward. Das Prägen des Metalls mit der Matrize, die durch einen kurzen, kräftigen Hammerschlag in das Metall eingedrückt wurde, war am häufigsten bei der Herstellung von Münzen, wurde aber doch auch in der Goldschmiedekunst ausgiebig geübt. Randleisten, Friese, Streifen, Punktzeilen auf Buchdeckeln, Becken, Reliquienbehältern wurden auf diese Art erzeugt, manchmal auch figuraler Schmuck, wie die Evangelistensymbole und das Gotteslamm.

Von dem Einerlei der Maschine zeigt sich in der mittelalterlichen Kunst keine Spur. Die Belebung des Grundes mit gravierten Kreuzschraffen, die Anwendung von Filigran, gekörntem und gerieftem Metalldraht, von Blättchen und Ösen, in welche die Edelsteine, echte und nachgeahmte, in Glasfluß eingelassen waren, brachte eine große Mannigfaltigkeit selbst in Motive, die einander sehr ähnlich sahen. Ja, an ein und demselben Gegenstande machten sich bei der Wiederkehr des gleichen Ornamentes gewisse kleine Unregelmäßigkeiten und Abweichungen geltend, welche die individuelle Schaffenskraft des Meisters bekundeten, ohne jede steife, abgezirkelte Einförmigkeit. Besonders günstig wirkten die scharf vortretenden, aus mehreren übereinander gelegten gezähnelten oder gekörnten Metalldrähten gebildeten Arabesken, aus denen die dazwischen gestreuten Edelsteine hervorblitzten. Die zum Vergolden und Versilbern nötigen feinen Gold- und Silberblättchen und der fein gesponnene Golddraht wurden von den Goldschlägern geliefert.

An Waffen und Prunkgeräten ward auch im mittelalterlichen Deutschland die uralte, schon den Chinesen und Japanern geläufige, bei den Arabern zur höchsten Vollendung gebrachte Kunst des Tauschierens, italienisch tausia, d. h. der in Metall eingelegten Arbeit, geübt. Eisen oder Erz diente dabei als Grund, in den mit dem Schleifrad oder mit dem Messer, seltener mit Ätzwasser die Linien vertieft wurden, welche das Gold oder das Silber aufnehmen sollten. Das Edelmetall bildete dadurch haarfeine Zeichnungen auf dunklem Grunde. Theophilus gibt dieses Verfahren an, um Sporen, Messerklingen und dergleichen Dinge zu verzieren.

Neben der Vorliebe des Wechsels im Ornament verrät die mittelalterliche Goldschmiedekunst für die Harmonie der Farben und der Lichtwirkung ein hochentwickeltes Gefühl, das sich namentlich in der Zusammenstellung der Stoffe oder Gewänder und der dazu passenden Schmuckstücke kundgab. Emaillierte Schließen mit kräftigen Reflexen dienten zum Schmuck der kirchlichen Gewänder oder der in breiten Falten herabwallenden Zeremonienmäntel und stimmten durch ihre mannigfache Strahlenbrechung trefflich zu dem zarten Schimmer der Seide oder dem duftigen Faltenwurf leichter Wollstoffe und deren zierlichem Gekräusel. Dieses tiefe Verständnis für die Verarbeitung des mannigfachen Materials unter den ihm eigenen Bedingungen und genau zu dem Zwecke des betreffenden Gegenstandes war die Grundlage und die Voraussetzung für jenen ungemein feinen Formensinn, der sich in der Ornamentation der gewöhnlichsten Gebrauchsobjekte ausgeprägt hat [1].

Die mittelalterliche Goldschmiedekunst diente einem doppelten Zweck, einem gottesdienstlichen und einem profanen. In technischer Beziehung ist sie während des 13. Jahrhunderts durch die immer klarer hervortretende und schließlich vollständig erreichte Befreiung von byzantinischen Einflüssen gekennzeichnet.

So vertauscht sie den bis dahin angewendeten Zellenschmelz, bei dem aufgelötete dünne Metallstreifen die Zellen bilden, welche die Schmelzfarben aufnehmen, mit dem Grubenemail; ja die Blüte des letzteren fällt gerade in das Ende des 12. und den Beginn des 13. Jahrhunderts. Der Hauptsitz der Goldschmiedekunst in Deutschland ist auch die eigentliche Heimat dieses besondern Kunstzweiges; es sind die Rheinlande und in diesen Köln, Trier und Aachen [2]. Bei dem Grubenemail werden die Gräben für den Schmelz-

---

[1] ‚Das ist eben das Schöne, was uns fast aus jedem Überrest des Mittelalters entgegentritt, daß die Alten mit feinfühlendem Sinn, mit inniger Hingebung jedem noch so geringfügigen Gegenstande, sei es durch ein Ornament oder durch eine gefällige Form, sozusagen ein Liebeszeichen mitgegeben haben.‘ Eye und Falke, Kunst und Leben in der Vorzeit I 117.

[2] Vgl. Beissel, Aachener Goldschmiede 377 ff; Sörensen, Malerei 296 ff.

fluß aus dem starken Kupfer- und Bronzegrund herausgestochen. Die Tatsache nun, daß am Rhein und im besondern an den genannten drei Orten zur Zeit der Römerherrschaft Grubenschmelz auf Erz mit zierlichen, farbigen und undurchsichtigen Ornamenten vielfach angefertigt wurde, wie zahlreiche Gräberfunde beweisen, legt den Gedanken nahe, daß im 12. und 13. Jahrhundert keine eigentliche Erfindung dieser Kunstweise, sondern nur eine Wiederbelebung stattgefunden, sowie eine Übertragung vom Volksschmuck auf größere, bedeutungsvollere Gegenstände. Es handelt sich also nicht sowohl um einen Übergang vom Zellen- zum Grubenschmelz, als um ein Erlöschen des ersteren und um ein Wiederaufblühen der alten Technik.

Der Grubenschmelz bot den Vorteil, daß er auch auf runden Flächen, z. B. auf freistehenden Säulen, leicht angebracht werden konnte. Diese Technik scheint man besonders in Deutschland verstanden zu haben. Es wird berichtet, daß der berühmte Abt Suger von St-Denis im Jahre 1144 sieben Goldschmiede aus Lothringen berufen hat, um an einer größeren Säule Email auf Kupfer einzulegen[1].

Die Emaillierung kam auf die verschiedenste Weise zur Anwendung. Bald erschienen die Figuren in Schmelz auf vergoldetem Grunde, bald findet sich das umgekehrte Verhältnis, wobei dann die Linien innerhalb der Figuren entweder bloß vertieft oder mit farbigem Schmelz ausgegossen sind. Mitunter heben sich auch die Figuren nur als Umrißzeichnung in vergoldeten Linien von durchaus emailliertem Grunde ab. Bei andern Arbeiten treten aus der emaillierten Fläche Köpfe oder ganze Figuren vergoldet oder teilweise emailliert in Halbrelief hervor. Endlich haben sich manchmal bis etwa 1200 der Zellen- und der Grubenschmelz in der Weise verbunden, daß mitten in einem Ornament einzelne Farbenpartien durch vergoldete Metallstreifchen abgegrenzt erscheinen.

Der Farbengebung nach lassen sich zwei Klassen von Arbeiten unterscheiden. Bei den rheinischen Erzeugnissen vereinigen sich Blau, Grün und ein blasses Gelb zu einem dunkelblauen oder blaugrünen Gesamtton, während der französische Schmelz, in helleren, bunteren Farben gehalten, sich durch das Vorwiegen von Rot kennzeichnet[2] oder doch von Rot durchsetzt wird. So der berühmte Verduner Altar von 1181 in Klosterneuburg, auf dessen 57 ver-

---

[1] Vgl. G. Heider, Der Reliquienschrein im Schatze des Veitsdomes zu Prag mit einer einleitenden Darstellung der Entwicklung des Emails im Mittelalter, in Heider und Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmäler des österreichischen Kaiserstaates II 58 ff; Ders., Emails aus dem Dome zu St Stephan in Wien nebst einer Übersicht der Entwicklung des Emails im Mittelalter, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1858, 281 ff 309 ff.

[2] J. v. Falke, Kunstgewerbe 19 50.

goldeten Bronzeplatten, von denen sechs nach dem Jahre 1322 angefertigt wurden, Szenen aus dem Alten und Neuen Testament in vorzüglichem Grubenschmelz dargestellt sind[1].

Gegen Ende des 13. Jahrhunderts kam in Italien eine auch in Deutschland gepflegte dritte Art von Email auf, der Silber- oder Tiefschnittschmelz[2]. Da er als Grund Silber oder Gold fordert, so konnte er selbstredend nur auf kleineren Flächen angewendet werden; eine Ausdehnung, wie sie leichter herstellbare große Kupferplatten ermöglichten, war beim Tiefschnittschmelz ausgeschlossen. In den Silber- oder Goldgrund wurde die Zeichnung so eingeschnitten, daß die höchsten Punkte und Kanten noch etwas unter dem stehengebliebenen Rande lagen. Über die ganze Reliefsfläche ward sodann eine halbdurchsichtige Schmelzfarbe gegossen, die an den tieferen Stellen dickere, an den höheren dünnere Schichten bildete und den Silber- oder Goldgrund mehr oder weniger durchschimmern ließ. Auf diese Weise entstanden hellere und dunklere Partien, die das funkelnde Bildchen als plastisch durchgearbeitet erscheinen ließen. Der Tiefschnittschmelz findet sich öfters bei Einsätzen am Fuße von Kelchen oder an deren kantigem Knaufe.

Zum guten Teil beruhte der Farbenreichtum der Goldschmiedearbeiten auf der oft verschwenderischen Fülle der dabei zur Anwendung gebrachten Edelsteine. Und doch verstand es die damalige Kunst noch nicht, durch Schliff die zauberhafte Farbenglut der Steine zur Geltung zu bringen. Sie erhielten ihrer Grundform entsprechend durch Schliff lediglich eine halbkugelförmige oder längliche Gestalt, waren also völlig abgerundet oder mugelig, ohne jede Kante[3]. So erklärt es sich, daß der Diamant sehr unterschätzt und dem Rubin, Saphir und Smaragd nachgesetzt wurde.

Die Nachahmung der Edelsteine war dem Mittelalter nicht fremd. Sie wurde neben dem Schliff der echten hauptsächlich von den Juden schwungvoll betrieben[4]. Es sind Rezepte zur Bereitung von künstlichem Smaragd, Hyazinth, Granat, Saphir, Rubin, Karfunkel und Chrysolith bekannt[5]. Die von den Venetianern Cristoforo Briani und Domenico Miotti hergestellten künstlichen Edelsteine und Glasperlen wurden im 13. Jahrhundert an ‚die

[1] K. Drexler und Th. Strommer, Der Verduner Altar, Wien 1903. Eine treffliche Abbildung der Verkündigung bei O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 270/271.

[2] Vgl. O. v. Falke und Frauberger, Schmelzarbeiten 118 ff.

[3] Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier III 6 ff.

[4] Heraklius. Von den Farben und Künsten der Römer 40 f und Ilg in der Einleitung dazu S. xix.

[5] Ilg, Geschichte des Glases 65. Ders. in den Erläuterungen zu ‚Heraklius‘ 127.

barbarischen Völker' massenhaft ausgeführt, wo sie mitunter zu einer eigenartigen Wanddekoration verwendet wurden. Die Dichtungen des 13. Jahrhunderts erwähnen wiederholt goldbedeckte Flächen, die mit Edelsteinen besetzt waren, was doch nur in den seltensten Fällen echte Steine oder auch nur Halbedelsteine sein konnten. Auch in die Glasfenster wurden Glasflüsse eingelassen, welche die Edelsteine nachahmten [1].

Das Kapitel des Theophilus über Kristalle und Edelsteine hat der im Jahre 1245 geborene und vor 1311 gestorbene Chemiker und Alchimist Arnold von Villeneuve verwertet, der in Deutschland und in Italien tätig war [2].

Besonders gesucht waren zum Schmucke und zu prunkvoller Verzierung von Kirchengeräten und weltlichen Schaustücken Kameen und geschnittene Steine, die man aus dem klassischen Altertum überkommen hatte. Nur ganz vereinzelt scheint sich bis in das 13. Jahrhundert hinein in manchen Gegenden eine schwache Nachblüte der Steinschneidekunst erhalten zu haben [3].

Acht prachtvolle in Relief geschnittene, klassische Kameen und sieben Gemmen mit Intaglien weist die deutsche Königskrone im Schatze der ehemaligen Krönungskirche zu Aachen auf. Diese Krone rührt von der Krönung Richards von Cornwallis her; die älteren Reichskleinodien wurden durch den Ministerialen Philipp von Falkenberg auf der Feste Trifels in Verwahrung gehalten. Richard ließ seine Krone nebst den andern Insignien aus England kommen und schenkte sie im Jahre 1262 der Marienkapelle zu Aachen [4].

Das hervorragende Interesse des Mittelalters für die Edelsteine steht in innigem Zusammenhange mit ihrer mystischen, religiösen und moralischen Deutung. Der Glaube an die Zauberkraft der Steine stammte aus dem Orient und hatte sich selbst hochgebildeter Geister bemächtigt. Erzbischof Konrad von Hostaden ist wiederholt im Gewühl der Schlachten erschienen, an der Hand den Stein, von dem man wähnte, daß er Sieg verleihe [5]. Die verschiedensten Kräfte wurden den Edelsteinen zugeschrieben. Wirft man den Topas in siedendes Wasser, so bewirkt er, daß man schadlos hineinlangen kann. Der Sardonyx entfernt alles Gift, ähnlich der Smaragd, welcher auch

---

[1] Ilg, Die Glasindustrie Venedigs im Mittelalter, in Teirichs Blättern für Kunstgewerbe I (1872) 29 ff. Über den ‚Stein der Weisen' und die Goldmacherkunst s. oben Bd III, S. 444.

[2] Ilg in der Einleitung zum ‚Heraklius' S. II.

[3] Laborde, L'abandon de la glyptique en occident au moyen-âge, in der Gazette des beaux-arts 1871, 382 ff.

[4] Bock, Die deutsche Königskrone im Schatze der ehemaligen Krönungskirche zu Aachen, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1859, 65 ff.

[5] Oben Bd II, S. 22.

durch Zerspringen sittliche Vergehen aufdeckt. Gegen pestartige Luft dient der Rubin und hilft gegen schwere Träume. Ein Mittel gegen Gespenster und alle Zauberei ist der Diamant; desgleichen entreißt er dem Magnet das von diesem angezogene Eisen. Der Saphir bewirkt andachtsvolle Stimmung. Der Amethyst erobert die Herzen großer Herren. Dieselbe Eigenschaft besitzt der Türkis, und wenn er ganz ‚richtig' ist, so gibt er alle Stunden des Tages und der Nacht ein Zeichen. Beryll und Chrysopas erhöhen die Glaubenskraft, der Hyazinth gibt frohen Mut. Der Sardis schärft den Verstand, und der Chrysolith macht ihn besonders empfänglich für die Herrlichkeiten der Natur. Der Jaspis stärkt schwache Augen. Der Onyx erhält den Frieden der Eheleute, ebenso der Achat, der, unter die Zunge gelegt, auch den Durst stillt, weshalb ihn die Pilger tragen sollen [1]. Edelsteinstaub wurde angewendet in der Arzneikunde, aber auch als magisches Mittel, um die Gabe der Keuschheit oder Glück in der Liebe zu erlangen.

Noch wirksamer als die Kräfte des Steines erschienen für viele die in die Gemmen eingegrabenen Bilder [2]. Die antiken Darstellungen erhielten die verschiedensten Auslegungen. Kampfesmut und Sieg, eheliches Glück und Macht über die Herzen, die Fähigkeit, sich unsichtbar zu machen, Schutz vor Ungewittern und bösen Geistern sind an solche Bilder geknüpft. Über die Deutung dieser Intaglien oder Gemmen mit vertieft eingeschnittenen Darstellungen verbreiten sich die Lapidarien. Ein Steinbuch voll abergläubischer Torheiten schrieb Volmar um das Jahr 1250, während der Meißner Heinrich von Krolewitz in der bald danach entstandenen Auslegung des Vaterunsers die Eigenschaften der Steine einer mystischen Deutung unterzog.

Es fehlte indes auch nicht an solchen, die allem Aberglauben fern standen und ihn auf energische Weise bekämpften. Zu diesen zählt Stricker. Für ihn besaßen die Edelsteine jene geheimnisvollen Kräfte nicht, zu deren Trägern sie andere machten. Sein Gegenbeweis war ebenso einfach wie zwingend. Wie wäre sonst, sagt Stricker, das an kostbaren Steinen so reiche Konstantinopel eine Beute der Abendländer geworden, wenn es wahr wäre, daß solche Steine vor Unglück schützen könnten? Wie hätten die beiden ‚Vögte von Rom', die Kaiser Philipp und Otto, so traurig geendet, wenn die Steine, mit denen sie ihre Kronen geschmückt, das wären, als was sie gelten? [3]

Allerlei Fabeleien knüpfen sich auch an den Namen Heraklius. So heißt bei dem im Mittelalter vielgelesenen Plinius und einigen andern Autoren ein

[1] Trautmann, Kunst und Kunstgewerbe 149. Dazu Franz, Benediktionen I 435 ff.

[2] Ilg in der Einleitung zum ‚Heraklius' S. XXI f.

[3] Die Belege oben Bd IV, S. 222 f.

Stein, mittels dessen sich edle und unedle Metalle unterscheiden lassen. Weil er aus Lydien stamme, heiße er auch der Lydische Stein. Dieser Prüfstein ist der bekannte Kieselschiefer oder Wetzschiefer. Bei der großen Menge der Gold- und Silberarbeiten im Mittelalter mußte der Prüfstein eine hohe Bedeutung haben. Der sprechendste Ausdruck für die wichtige Rolle, die man ihm zuerkannte, war seine Personifikation. Heraklius ist ein Wunderwesen, ein Knabe, welcher der Pferde, der Frauen und der Steine kundig ist. Um ihn auf die Probe zu stellen, ließ der römische König Phokas, der ihn von einem Heiden gekauft hatte, die Edelsteine einer ganzen Stadt auf den Markt bringen. Heraklius untersucht sie, weist alle zurück bis auf ein unscheinbares Stück, das er behält. Die Zuschauer lachen. Der König aber ist ergrimmt und will ihn ertränken lassen. Heraklius indes geht nicht unter. Der Stein trägt ihn unversehrt auf den Fluten, und der tatsächliche Beweis für die Wunderkraft des Knaben ist erbracht.

Diese Sage ist von den Dichtern des Mittelalters wiederholt behandelt worden. So schrieb Otte aus Mitteldeutschland mit Benützung der französischen Vorlage des Gautier von Arras einen ‚Eraclius'. Eine Anekdote unter dem gleichen Titel und im wesentlichen mit Otte übereinstimmend hat sodann der redselige Wiener Jansen Enikel verfaßt [1], und der große Wolfram von Eschenbach konnte in seinem ‚Parzival' auf Heraklius als eine allgemein bekannte Persönlichkeit hinweisen mit den Worten: ‚Besser wohl beschied' euch Eraclius.' [2]

Zu den hervorragendsten Werken der kirchlichen Goldschmiedekunst gehören die Reliquiarien. Vom 9. bis zum 12. Jahrhundert war schon eine große Menge Reliquien aus dem Orient nach Europa gekommen. Die Eroberung Konstantinopels durch die Lateiner 1204 beförderte diesen Transport, und es ist begreiflich, daß auch Deutschland mit einer Überfülle derartiger Erinnerungszeichen an das Heilige Land und seine Geschichte bedacht wurde. Leider schloß die Pietät für Dinge, deren Echtheit über jeden Zweifel erhaben schien, eine gesunde Kritik über den wahren Sachverhalt oft aus.

Kamen die Reliquien aus dem Orient schon in reicher Fassung nach Deutschland, so dienten die verschieden gestalteten Behälter als anregende Vorlagen für die Erzeugnisse der heimischen Goldschmiedekunst. Man findet diese während des 13. Jahrhunderts in der Form von länglich-viereckigen und

---

[1] Oben Bd IV, S. 7 174.

[2] Iuch hete baz bescheiden des Eraclius. Parzival Nr 773, 22. Dazu das Edelsteinverzeichnis Nr 791. Vgl. die Einleitung Ilgs zum ‚Heraklius' S. XVII ff. Die unter diesem Namen bekannte kunsttechnische Schrift ist im 8. oder 9. Jahrhundert entstanden.

ovalen Kistchen, hölzernen und metallenen Figuren, von Tafeln, Kapseln, Büchsen, Kreuzen, Obelisken, Monstranzen, diese auch in Verbindung mit einem Straußenei[1]. Bei feierlichen Gelegenheiten pflegten die Bischöfe wahre Prachtreliquiare an goldenen Ketten auf der Brust zu tragen[2].

Diesen verschiedenen Formen gesellte sich als neue die eines Kirchenbaues mit einem oder mit drei basilikalen Schiffen bei. Ein derartiges, 1269 fertig gestelltes und für die irdischen Überreste des hl. Willibald, ersten Bischofs von Eichstätt, bestimmtes frühgotisches Reliquiar aus Stein, von der Höhe eines Meters, mit polygonem Kirchenchor, mächtigen Maßwerkfenstern und Strebepfeilern birgt der Dom zu Eichstätt[3]. Waren solche Schreine aus Edelmetall, so boten die Längs- und Schmalseiten mit ihren Bogenstellungen, sowie die Flächen der Dächer Raum für Statuetten, für Relief- und Emaildarstellungen, zwischen denen Säulchen, Pfeiler, Gesimse, Ornamentbänder einen reichen Schmuck an Gold, Silber, Schmelz, Filigran und echten Steinen entfalteten.

Unmöglich würde die deutsche Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts, namentlich auf dem Gebiete der Reliquiarien, so hoch gestanden sein, wenn sie nicht seit langem vorbereitet gewesen wäre. Hier sind vor allem zu nennen der hl. Bernward, Bischof von Hildesheim (993—1022), und um das Jahr 1100 der Mönch Roger von Helmershausen, einem in der Diözese Paderborn gelegenen Benediktinerkloster. Roger war es vermutlich auch, der unter der Bezeichnung ‚Theophilus‘ neben den Werken seiner Hände jenes bereits erwähnte technische Lehrbuch hinterlassen hat[4], das für andere Werkstätten die Richtlinien der verschiedensten Fertigkeiten angab und dessen Grundsätze vor allen er selbst in seinen durch große Sorgfalt und sichere Zeichnung hervorragenden Arbeiten befolgt hat[5].

Dieser für die heimische Kunst bahnbrechende Mönch hat durch sein Wort und durch seine Taten nicht bloß die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts im alten Herzogtum Sachsen fast ausschließlich beherrscht, sondern er ist auch von maßgebendstem Einfluß gewesen auf die Werkstatt des Benediktinerklosters St Pantaleon in Köln. Hier ist 1129 unter dem Einfluß des Meisters

---

[1] Ein frühgotisches Exemplar dieser Art befindet sich in dem Zitter (Schatzkammer) der Schloßkirche zu Quedlinburg.

[2] Über die Form der Reliquiare s. die Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1868, S. cxv ff.

[3] Abbildung bei Schlecht in ‚Eichstätts Kunst‘ 7; vgl. 30.

[4] Oben S. 181; vgl. Bd IV, S. 367.

[5] Ilg in der Einleitung zu Theophilus presbyter S. xliii ff. O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 240 ff. Creutz, Edelmetalle 142 ff. Ders., Anfänge 19 ff.

Eilbert der Viktorschrein im Xantener Dom entstanden[1], hier entstanden als Werke Friedrichs, der wahrscheinlich der zweite auf Eilbert folgende Leiter des Kunstbetriebes von St Pantaleon war, das Kuppelreliquiar des Welfenschatzes in Wien um 1162, das Kuppelreliquiar im South-Kensington-Museum zu London um 1170[2], der Ursulaschrein in Köln, beide um 1170, und der Maurinusschrein um 1180[3]. Aus derselben Werkstatt ist hervorgegangen der Albinusschrein[4] (1186), mit dem Maurinusschrein jetzt in Köln zu St Maria in der Schnurgasse. Ihnen reihen sich an der Heribertusschrein in Deutz und der Servatiusschrein in Maastricht[5], Schöpfungen des lothringischen Goldschmiedes Godefroid de Claire, etwa aus den Jahren 1155 und 1165, der Annoschrein von 1183, der Benignusschrein, von etwa 1190, beide in Siegburg, und das ungefähr gleichzeitige Reliquienkästchen der Pfarrkirche Zell in der Diözese Trier[6].

Alle diese wertvollen Arbeiten werden weit übertroffen von dem Schrein der heiligen drei Könige zu Köln (Bild 58 und 62 auf Tafel 17).

Nach der Legende haben die drei Könige aus dem Morgenlande, die dem neugebornen Erlöser den ersten Tribut der Heidenwelt darbrachten, als Bischöfe den Märtyrertod erlitten. Die hl. Helena ließ ihre Leiber in Konstantinopel beisetzen, von wo sie, wie es heißt, im Jahre 324 mit Einwilligung des byzantinischen Hofes nach Mailand kamen. Bei der Plünderung dieser Stadt 1162 nahm sie Kaiser Friedrich I. Barbarossa an sich und schenkte sie seinem Kanzler Reinald von Dassel, dem Erzbischofe von Köln, der sie nach dem Bericht der Kölner Königschronik zum Jahre 1164 in seine Residenz brachte[7]. Der Schrein aber, der jetzt noch im Kölner Domschatz aufbewahrt

---

[1] Abbildung bei O. v. Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten, Tafel 25 f.

[2] Abbildung ebd., Tafel 40 und II—V. O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 274 ff.

[3] Abbildung bei O. v. Falke und Frauberger a. a. O., Tafel 44—48 und VI—XIII.

[4] Abbildung ebd., Tafel 53 f.

[5] Abbildung ebd., Tafel 82—88, XXIII und Tafel 71 f. Vgl. Bock und Willemsen, Die mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschätze von Maastricht, Köln und Neuß (1872) 44 ff. Über einen Verlust des deutschen Kunstbesitzes aus der Werkstatt Godefroids (Abbildung bei O. v. Falke und Frauberger a. a. O. 69 und Tafel 117) vgl. ‚Germania' vom 5. Januar 1910, 2. Blatt. Mehrere der oben genannten Schreine waren Tragaltäre. Über den mittelalterlichen Tragaltar schrieb mit großer Sachkenntnis Beda Kleinschmidt in der Zeitschrift für christliche Kunst 1903, 299 ff 323 ff; 1904, 13 ff 35 ff 65 ff 97 ff 145 ff 161 ff.

[6] Abbildung bei Johannes Wiegand in ‚Die christliche Kunst' II (1905/06) 156.

[7] Vgl. Arnold Steffens in der Zeitschrift für christliche Kunst 1902, 193 ff; Kehrer, Die heiligen drei Könige I 81 ff.

wird, ist erst am Ende des 12. Jahrhunderts entstanden und ‚in der Mitte‘ des alten Kölner Domes aufgestellt worden [1].

Bestritten wurden die Kosten durch die Pilgerscharen, die von nah und fern herbeiströmten, um den heiligen drei Königen ihre Verehrung zu bezeigen. Als zwei hervorragende Wohltäter werden genannt der Kölner Erzbischof Philipp von Heinsberg (1167—1191), Reinalds Nachfolger, und Otto IV., der 1198 hauptsächlich durch die Bemühungen des Erzbischofs Adolf zum deutschen König gewählt wurde und aus Dankbarkeit eine bedeutende Schenkung zu Gunsten des Dreikönigsschreines machte. Der allmähliche Zufluß der Gaben und wohl auch die Beschränkung der Gesellen auf eine bestimmte Zahl [2] erklärt es zur Genüge, daß derartige mächtige Schreine nur während größerer Zeiträume entstehen konnten.

Leider ist dieses Hauptwerk der mittelalterlichen Goldschmiedekunst mehrfach beschädigt und nicht mehr in seiner ursprünglichen Form erhalten [3]. Das Mißverhältnis der jetzigen Höhe von 1,70 m zur Breite von 1,10 m und zur Länge von 1,80 m wurde erst später geschaffen. Als im Jahre 1794 der Schrein mit andern Domschätzen vor den Franzosen nach Westfalen geflüchtet wurde, war er in so viele Teile zerlegt worden und hatte so gelitten, daß nach der Rückkehr im Jahre 1804 die erste Fassung nicht mehr hergestellt werden konnte. Der Schrein mußte verkürzt werden, wodurch auch die ornamentale Ausstattung vielfach gestört worden ist.

Das Reliquiar der heiligen drei Könige hat die Gestalt einer dreischiffigen romanischen Basilika, deren beide Schmalseiten rechtwinklig abschließen. Das überragende Mittelschiff ist mit einem Satteldach, die beiden Seitenschiffe sind mit Pultdächern gedeckt.

Die Wahl dieser Form ist nicht zufällig gewesen. Nach der Eroberung von Mailand durch Kaiser Friedrich den Rotbart kamen außer den Überresten der heiligen drei Könige auch die Reliquien der hll. Felix, Nabor und Apollinaris nach Deutschland. Die des letzteren wurden nach Remagen geschenkt, wofür die Reliquien des hl. Gregor von Spoleto nach Köln abgetreten wurden. Für Felix, Nabor und Gregor nun sollte der obere Teil des mächtigen Behälters dienen, der tiefere war für die Aufnahme der heiligen drei Könige bestimmt [4].

Die untere Fläche der Stirnseite (Bild 58 auf Tafel 17), ein Rechteck, ist in drei Nischen zerlegt, welche durch reich emaillierte Säulchen und durch einen Rundbogen in der Mitte, durch Kleeblattbogen rechts und links gebildet werden. Die vier inneren Stützen zeigen antikisierende Kapitelle, die vier äußeren

---

[1] Vgl. oben S. 77. [2] Vgl. Beissel, Aachener Goldschmiede 386.
[3] O. v. Falke, Der Dreikönigenschrein 5 f.
[4] Ausführlich Bock, Der Kunst- und Reliquienschatz des Kölner Domes 11 ff.

sind mit Würfelkapitellen gekrönt, an denen die Evangelistensymbole zu sehen sind. Die Bogenlaibungen sind am ganzen Reliquiar mit goldenen Inschriften auf blauem Emailgrund versehen; jede dieser Inschriften bezieht sich auf die bildnerische Darstellung des betreffenden Feldes.

Die Szenen des Rechtecks auf der Hauptfassade stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit der Bestimmung des Schreins. Unter dem Rundbogen in der Mitte thront die Mutter Gottes mit dem Kinde. Das Kind und der Blick der Mutter sind, vom Beschauer aus, nach links gewendet; eine Bewegung nach derselben Richtung macht auch ihre rechte Hand. Denn von links her nahen die heiligen drei Könige mit ihren Gaben, die sie in ihren verhüllten Händen halten. Der älteste ist auf das rechte Knie gesunken und bietet dem Weltheiland sein Geschenk in einem goldenen Kästchen. Die beiden andern stehen rückwärts von ihm; ihre Gefäße haben kugelige Gestalt.

Zu äußerst links und kleiner als die Hauptfiguren wird König Otto IV. durch eine Inschrift gekennzeichnet. Er ist bartlos, ohne Krone und gleichfalls im Begriff, seine Gabe dem göttlichen Kinde darzubringen[1]. Es ist ein sinniger Ausdruck für die Tatsache, daß Otto IV. einen namhaften Beitrag zur Vollendung des Schreins beigesteuert hat.

In der Nische rechts ist die Taufe Christi nach herkömmlicher Weise abgebildet. Der Jordan ist typisch wiedergegeben durch einen wellenförmigen Wasserberg, der bis zu den Hüften des Heilandes hinanreicht. Die Taufe vollzieht Johannes zur Linken mit einer Muschel. Auf der andern Seite steht der Engel mit dem Tuch.

Daß die Taufe des Herrn als Gegenstück zu dem Opfer der heiligen drei Könige gewählt wurde, ist wohlbegründet. Denn durch die Taufe Christi ist die Wiedergeburt aller Gläubigen versinnbildet, und erst durch diesen Akt sind die drei morgenländischen Fürsten Kinder der von Christus gestifteten Kirche geworden.

Über dem Rechteck, das die eben beschriebenen Szenen enthält, folgt auf der Stirnseite des Reliquiars ein Trapez, das durch die Kanten der Pultdächer entstanden ist: die bedeutsamste Partie des ganzen Schreines, aber auch die am meisten verwahrloste. Hier sieht man, von den Leibern gesondert, die Häupter der heiligen drei Könige auf kleinen Seidenkissen ruhen. Die Kronen, die sie einstens trugen, bestanden aus gediegenem Golde und waren mit Perlen und Edelsteinen übersät. Ihr Gewicht betrug 6 Pfund. Auf der Flucht vor den herannahenden Franzosen sind sie verschwunden und durch wertlosen Putz ersetzt worden.

---

[1] Vgl. mit dieser Figur die Statuette Ottos IV. an dem Karlsschrein in Aachen. Stellt man sich vor die Schmalseite mit der seligsten Jungfrau und den beiden Erzengeln, so ist es rechts die fünfte.

Die ganze jetzt so kläglich kahle Trapezfläche besaß einstmals, wie die Abbildung in dem Inventar von 1671 bezeugt, eine herrliche Ausstattung. Vor den drei Häuptern waren ebensoviele emaillierte und mit Edelsteinen geschmückte ovale Goldbleche angebracht, welche die Höhe des ganzen Raumes ausfüllten und wahrscheinlich verschoben bzw. entfernt werden konnten, um die drei Häupter sichtbar zu machen[1].

Über dem Trapez erhebt sich als drittes Geschoß des Reliquiars die Abschlußwand des Mittelschiffs. Unter einem Kleeblattbogen thront Christus der Herr mit dem Buche des Lebens. Zwei größere Engelgestalten, Gabriel und Raphael, und zwei kleinere tragen Leidenswerkzeuge. Christus ist mithin als Richter gedacht, wie er dereinst erscheinen wird in den Wolken des Himmels. Über der Figur des Heilandes befindet sich jetzt ein Medaillon mit großem Stein. Ursprünglich enthielt das Medaillon die Gestalt des Erzengels Michael mit dem ruhmvollsten Leidenswerkzeug, dem Kreuze[2].

Von der Stirnseite des Schreins, welche die Häupter der heiligen drei Könige zu zeigen hatte, weicht die zweite Schmalseite in den Linien der mittleren Partie begreiflicherweise ab[3]. Anstatt des Trapezes sind hier zwei Giebel angelegt, in deren oberem Zwickel laut Inschrift die Figur Reinalds von Dassel steht[4]. Darunter ist die Gestalt des Propheten Jeremias angebracht, auf dessen Spruchband die Worte eingraviert sind: ‚Wahrlich, er hat unser Elend auf sich genommen, er, durch dessen Blut wir geheilt wurden.‘ Dementsprechend sind links und rechts von der Prophetenfigur zwei Leidensszenen vorgeführt, die Geißelung und die Kreuzigung. Bei der Geißelung steht Christus in der Mitte von zwei Henkersknechten, die Spitzhüte auf dem Kopfe tragen. Es sind also Juden. Die Kreuzigung ist in echt romanischer Art ausgeführt: Christus mit gestrecktem Körper und nur wenig geneigtem, nach seiner Mutter gewendetem Haupte, die Füße nebeneinander auf einem breiten Sockel. Die Überschrift des Kreuzes: Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum trägt über dem Kruzifix ein trauernder Engel in einem aufgeschlagenen Buche. Daneben die symbolischen Figuren von Sonne und Mond[5].

---

[1] Bock, Der Kunst- und Reliquienschatz des Kölner Domes 17[1].

[2] Die noch vorhandene Inschrift heißt: In cruce vita mori voluit, mors ut moreretur. Sämtliche Inschriften an dem Königsschrein bei Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande II, 2, 255 ff. Das reichste Illustrationsmaterial findet sich in dem mustergültigen Hauptwerke über diesen Gegenstand von O. v. Falke.

[3] Abbildung bei O. v. Falke, Der Dreikönigenschrein, Tafel 5—8.

[4] Über spätere Ergänzungen s. O. v. Falke a. a. O. 7 f.

[5] In dem Rundbogen über dem Gekreuzigten steht fünfmal ‚Mor‘. Vielleicht bedeuten diese Buchstaben den auch sonst vorkommenden Spruch: Mortem mortiferam morituris morte moratur. Bock a. a. O. 20.

Im oberen Felde dieser zweiten Schmalseite krönt der Heiland, entsprechend dem Gerichtsbilde an der Hauptfassade, die beiden christlichen Soldaten Felix und Nabor, die unter dem Kaiser Maximian um des Glaubens willen enthauptet worden sind. In dem Medaillon über dem Heiland stellt die verschleierte Frauengestalt die christliche Matrone Sabina vor, welche die irdischen Überreste der beiden Märtyrer auf ihrem Landgute beerdigte. Von da kamen sie nach Mailand, wo sie der hl. Augustinus gesehen hat. Die beiden Schmalseiten des Dreikönigsschreins sind nicht bloß als Prunkstücke, sondern auch als Kunstwerke eingehender Beachtung würdig.

Die vorzüglichste Leistung aber sind die in Silber getriebenen und vergoldeten Sitzfiguren der beiden Langseiten. Ursprünglich waren es 28, so daß auf den Unterbau und auf den Oberbau der beiden Seiten je sieben entfielen. Die mittlere Figur war in den vier Reihen immer eine vorbildliche. Dieser reihten sich, sämtlich mit Heiligenscheinen versehen, rechts und links unten je sechs Propheten und oben je sechs Apostel an. Bei der Zusammenstellung und Verkürzung des Schreins nach seiner Flüchtung vor den Franzosen sind indes vier Nischen weggefallen, so daß nur noch 24 übrig sind. Die unteren werden durch Säulchen mit Kleeblattbogen, die oberen durch Säulchen mit einfachen Rundbogen gebildet. In den beiden Prophetenreihen sind die zwei mittleren Figuren, Salomon und David, noch erhalten, in der Apostelreihe dagegen die entsprechenden Sitzbildchen ausgefallen, so daß die Apostel vollzählig vertreten sind. Diese halten großenteils romanische Kirchenbauten mit reicher Gliederung in ihren Händen, offenbar Sinnbilder der von ihnen gestifteten Gemeinden. Außerdem führen sie noch ein Attribut, zumeist das Marterwerkzeug, wodurch sie die Krone des ewigen Lebens erworben haben.

Zu diesen Hauptfiguren traten in sämtlichen Zwickeln zwischen den Bogen kleine weibliche Brustbilder. Doch sind nur die in den Apostelreihen noch übrig; in den unteren Reihen wurden sie durch Medaillons ersetzt. Jene Halbfiguren allegorischen Charakters veranschaulichen den Inschriften zufolge ebensoviele christliche Tugenden.

Was nun im besondern die Statuetten der Propheten und Apostel [1] betrifft, so spricht aus den meisten ein Ernst, eine Würde, eine Kraft und ein Eigenleben, daß sie nur als das Werk eines vollendeten Künstlers gelten können. Es ist in ihnen nichts zu finden von der Zurückhaltung und Gebundenheit der romanischen Kunst. Einige Apostelfiguren und die Bildwerke an den beiden Schmalseiten stehen nicht auf der gleichen Höhe [2]. Gute Gründe sprechen dafür, daß der Kölner Schrein und die besten Figuren an den Langseiten

[1] Vorzügliche Reproduktion bei O. v. Falke, Der Dreikönigenschein, Tafel 9—20.
[2] O. v. Falke a. a. O. 7 9 14.

aus der Hand des größten Goldschmieds im 12. Jahrhundert, des Lothringers Nikolaus von Verdun, hervorgegangen sind, der auch den Verduner Altar vom Jahre 1181 in Klosterneuburg und den Marienschrein in der Kathedrale zu Tournai vom Jahre 1205 geschaffen hat[1].

Jene Figuren am Kölner Reliquiar sind von höchstem Kunstwert und verraten durch das aus ihnen sprühende Natur- und Schönheitsgefühl den Einfluß der im Westen entstandenen und nur allmählich nach dem Osten vordringenden Gotik. Ihre Erhaltung muß für den Verlust all der Verzierungen entschädigen, mit denen die vier schräg ansteigenden Dachflächen einstens versehen waren.

Mit dem statuarischen Schmuck vereinigen sich am Dreikönigsschrein in geschmackvollster Anordnung eine Fülle von andern gegossenen, geschlagenen und ziselierten Ornamenten, von 1450 Edelsteinen, Gemmen und Kameen[2], von farbenprächtigen Zellen- und Grubenemailarbeiten, so daß dieses große Reliquiar im Kölner Domschatz künstlerisch wie materiell einen geradezu enormen Wert darstellt.

Von geringerem Umfang sind zwei Schreine im Domschatz zu Aachen. Der eine ist der Sarkophag Karls des Großen und wurde ebenso wie der Dreikönigsschrein noch im 12. Jahrhundert begonnen, mit Anklängen an die Kunst des Servatiusschreins in Maastricht[3]. Die Fertigstellung der Arbeit ist chronologisch bezeichnet durch die Tatsache, daß König Friedrich II. am 27. Juli 1215 bei Einschließung der Gebeine Karls des Großen zugegen war und, nachdem er seinen Mantel abgelegt hatte, auf ein Gerüst stieg, um mit Hilfe des Goldschmiedes selbst den letzten Nagel einzuschlagen.

Bei dem Karlsschrein fehlt der mittlere Aufbau des Dreikönigsschreins. Im übrigen ist die Anordnung ganz ähnlich. An den Langseiten sitzen zwischen 18 schön emaillierten Säulchen 16 Figuren von deutschen Herrschern, welche der Zeit von Karl dem Großen bis Friedrich II. angehören. Von hohem Interesse ist namentlich des letzteren Porträt mit glattem Gesicht, breiter Stirn, langer, schmaler Nase und scharf geschnittenem Kinn[4].

---

[1] Vgl. oben S. 184 f. O. v. Falke a. a. O. 9 ff.

[2] Siehe die zwei Abbildungen bei Bock, Der Kunst- und Reliquienschatz des Kölner Domes, Tafel 4, r. s. und bei O. v. Falke a. a. O., Tafel 25.

[3] Fr. Bock und M. Willimsen, Die mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschätze zu Maastricht, Köln und Neuß (1872) 44 ff. Beissel, Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes 6 ff und Tafel 14—17. Creutz, Edelmetalle 224 ff.

[4] Von der Schmalseite aus, an der die Mutter Gottes angebracht ist, nimmt Friedrich II. links die erste Nische ein. Treffliche Abbildung bei Beissel a. a. O., Tafel 17; die Figur zur äußersten Rechten. Vgl. Julius Reinhard Dieterich, Das Porträt Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen, in der Zeitschrift für bildende Kunst 1903, 246 ff. Kemmerich, Die deutschen Kaiser und Könige 31 ff.

An den beiden Schmalseiten sind das eine Mal Maria mit dem göttlichen Kinde zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel, darüber die drei göttlichen Tugenden, das andere Mal Kaiser Karl der Große zwischen Papst Leo III., der die Kirche geweiht haben soll, und Bischof Turpin von Reims angebracht. Die Dachflächen enthalten in Relief acht Darstellungen aus der Karlslegende [1].

Von vorzüglichem Wert ist das zweite im Aachener Domschatz aufbewahrte Reliquiar, der Marienschrein (Bild 63 auf Tafel 17), in welchem die sog. vier großen Heiligtümer niedergelegt sind: die Windeln des Heilandes und sein Lendentuch am Kreuze, das Tuch, auf welchem das Haupt Johannes des Täufers lag, und das Kleid der Mutter Gottes [2].

Der Schrein aus vergoldetem Silber ist wahrscheinlich bald nach Vollendung des Karlsschreins begonnen worden, und der Aufwand wurde, wie in andern Fällen, durch die Gaben der Gläubigen gedeckt. Es liegt eine Urkunde Friedrichs II. vom 19. April 1220 vor, in welcher der deutsche König in Übereinstimmung mit dem Stiftspropst und dem Kapitel zu Aachen verfügte, daß, solange am Marienschrein gearbeitet werde [3], aus dem vor dem Paradies der Kirche aufgestellten Opferstock nur ein Viertel für die Bedürfnisse des Gotteshauses, drei Viertel aber für das kostbare Reliquiar verwendet werden sollten. Die Arbeit währte bis 1237. Im folgenden Jahre wurden sodann jene vier Reliquien aus dem alten Schrein des Marienaltares zugleich mit einer großen Zahl anderer in den neuen gelegt. Dieser aber diente als Aufsatz des Hochaltares und ward samt dem Altar mit einem Baldachin überwölbt, der von vier kostbaren Säulen getragen wurde und dessen Rippen aus Gold bestanden. Auf dem blauen Grund der Kappen war die Kreuzigung, die seligste Jungfrau und Karl der Große zu sehen, wie er der Himmelskönigin das Münster darbietet. Der gewöhnlich in einem mit Figuren bemalten Schrank verschlossene Marienschrein wurde an Festtagen durch Öffnung der Schranktüren den Blicken der Andächtigen zugänglich gemacht und bei feierlichen Prozessionen durch die Straßen der Stadt getragen.

---

[1] Mehrere davon sind auch in einem Glasfenster der Kathedrale in Chartres zu sehen. Eine Abbildung des Fensters findet sich bei René Merlet, La Cathédrale de Chartres, Paris s. a., 51, ein Teilstück bei Mâle, L'art religieux 395.

[2] Bock, Das Heiligtum zu Aachen, Köln und Neuß 1874. H. Kelleter, Eine neue Quelle des 13. Jahrhunderts zur Geschichte der Aachener Reliquienschreine und der darin bewahrten Reliquien, in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 1892, 234 ff. Beissel, Die Aachenfahrt 47 ff. Ders., Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes 8 ff, Tafel 19—23. Ders., Geschichte der Verehrung Marias 302 ff. Creutz, Edelmetalle 226 ff.

[3] Quamdiu capsa ad laudem Beate Virginis fabricatur. Huillard-Bréholles, Historia diplomatica Friderici II. I 758 f.

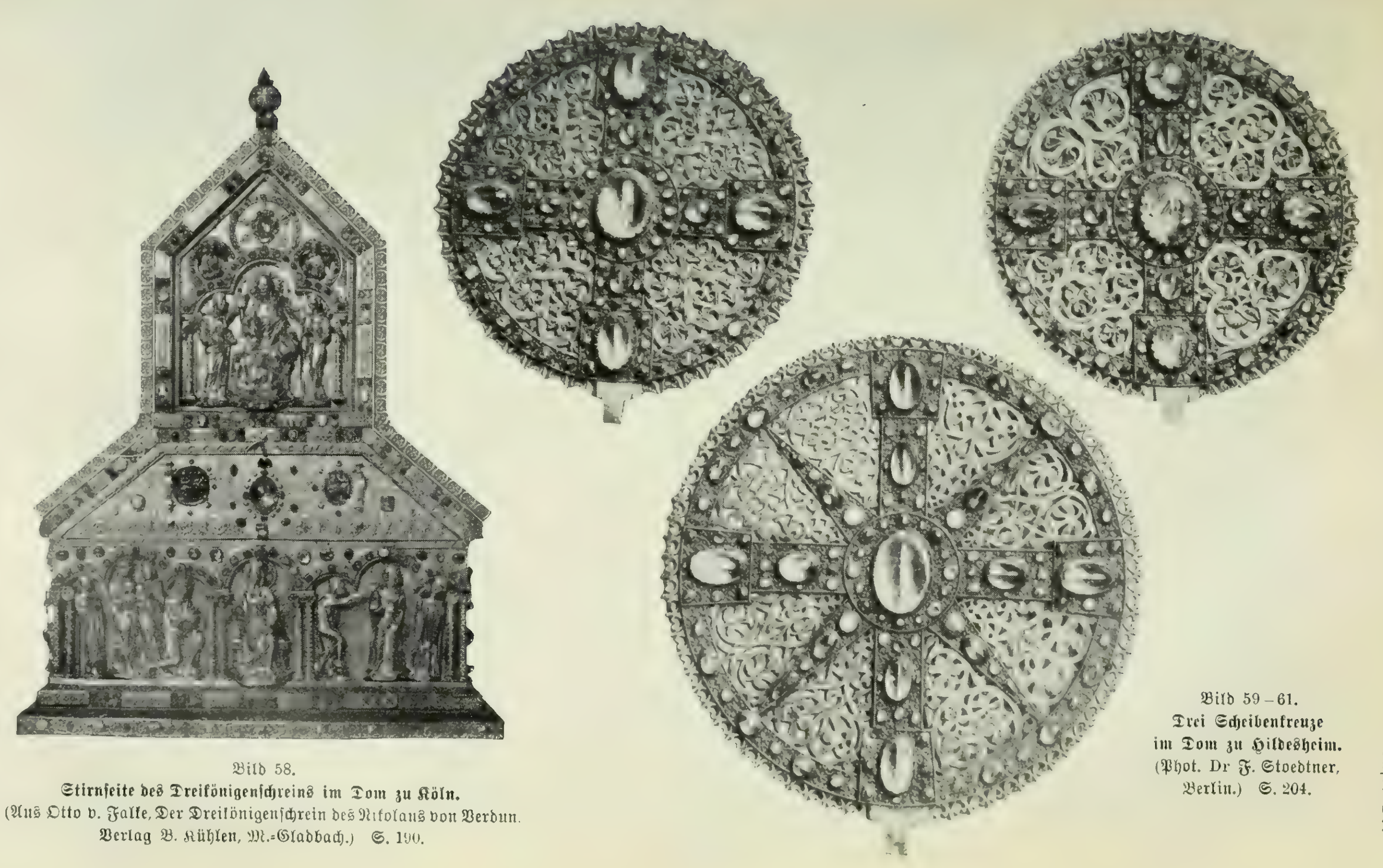


Bild 58.
Stirnseite des Dreikönigenschreins im Dom zu Köln.
(Aus Otto v. Falke, Der Dreikönigenschrein des Nikolaus von Verdun. Verlag B. Kühlen, M.-Gladbach.) S. 190.

Bild 59–61.
Drei Scheibenkreuze im Dom zu Hildesheim.
(Phot. Dr F. Stoedtner, Berlin.) S. 204.

Bild 62. **Dreikönigenschrein im Dom zu Köln.** (Aus Otto v. Falke, Der Dreikönigenschrein des Nikolaus von Verdun. Verlag B. Kühlen, M.-Gladbach.) S. 190.



Bild 63. **Marienschrein im Münster zu Aachen.** (Phot. B. Kühlen, M.-Gladbach.) S. 196.

Mit dem Karlsschrein hat das Marienreliquiar in Einzelheiten manche Verwandtschaft, beispielsweise in den Ornamenten, was sich wohl am besten durch Einflüsse derselben Werkstatt erklären läßt. Anderseits sind aber auch bedeutende Unterschiede nicht zu verkennen. Die ausdrucksvollen Figuren, deren abweichende Gewandung übrigens auf mehrere Meister schließen läßt, erinnern an die Propheten- und Apostelgestalten am Dreikönigsschrein und weisen auf einen Zusammenhang mit Lothringen.

Eigentümlich ist dem Marienschrein die Kreuzform. An den Fronten des in der Mitte liegenden Querschiffes thronen jetzt — ob auch ursprünglich, läßt sich nicht feststellen — die Mutter Gottes und Karl der Große, an den Schmalseiten unter prachtvollen, reich verzierten Giebeln Christus und Papst Leo III. Unter Spitzgiebeln und nicht, wie bei den früheren Schreinen, unter Rund- oder Kleeblattbögen sitzen auch an den Langseiten in trefflicher Ausführung die 12 Apostel, fast alle mit einem Buche und einem Abzeichen ihrer Marter. Die Dachflächen endlich sind mit 20 Reliefdarstellungen aus dem Leben Mariä und des Heilandes belegt.

Die Meister des Marienschreines sind unbekannt. Doch ist es eine ansprechende Vermutung, daß der vor 1250 gestorbene und im Totenbuch der Marienkirche als Wohltäter verzeichnete Goldschmied Johannes einer der Künstler gewesen, die an der Herstellung beteiligt waren [1].

Unbekannt ist auch der Meister des mit den großen rheinischen Arbeiten stilverwandten Elisabethschreins zu Marburg in Hessen. Als nach der Kanonisation der heiligen Landgräfin ihre irdischen Überreste aus dem Grabe in der Kapelle des von ihr gestifteten Spitals zu Marburg am 1. Mai 1236 erhoben wurden [2], legte man sie in einen kleineren Behälter und stellte diesen in ein vergoldetes Reliquiar [3], das man auf den Altar derselben Kapelle erhob. Kaiser Friedrich II. hatte, angetan mit dem grauen Franziskanergewande und barfuß, den ersten Stein des Grabes gelöst und das vom Körper getrennte Haupt der Königstochter mit einer kostbaren Krone geschmückt. Auch

---

[1] Beissel, Aachener Goldschmiede 385 f. Vgl. Lörsch und Rosenberg, Die Aachener Goldschmiede, ihre Arbeiten und ihre Merkzeichen bis zum 18. Jahrhundert, in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 1893, 63 ff.

[2] Siehe die Quellenbelege bei Boehmer-Ficker, Regesta imperii Nr 2152 a. Irrtümlich wird hier angenommen, daß der Schrein, in welchen die Gebeine der Heiligen im Jahre 1236 gelegt wurden, identisch ist mit dem, der heute noch in der Marburger Elisabethkirche gezeigt wird.

[3] Cäsarius von Heisterbach, der als Augenzeuge schrieb, bei Montalembert-Städtler, Hl. Elisabeth 741. Chronica regia Coloniensis, ed. Waitz, Hannoverae 1880, 268.

einen goldenen Becher, aus dem er zu trinken pflegte, ‚schenkte er der hl. Elisabeth‘. In ihn ward das Haupt niedergelegt.

Ohne Zweifel wurde damals schon der Plan gefaßt, für die Gebeine der Heiligen ein würdigeres Reliquiar als das eben erwähnte zu beschaffen, ähnlich denen in Köln und in Aachen. Wie diese, so wurde auch der Marburger Schrein durch die Geschenke der Gläubigen aufgebracht und von wenigstens zwei Meistern in der Hauptsache wohl 1249 fertiggestellt. In diesem Jahre fand die Weihe des Ostchors der Elisabethkirche statt. Bei dieser Gelegenheit wird der Schrein über dem provisorischen Hochaltare seinen Standort gefunden haben.

Im Jahre 1290 war der neue Altar fertig, dessen gotischer Aufsatz drei gleich hohe Nischen mit je drei Figuren enthält. Dieser Hochaltar in der Elisabethkirche zu Marburg besitzt eine ornamentale Plastik gediegenster Art; es ist der hervorragendste steinerne Altarbau, der sich in Deutschland aus dem 13. Jahrhundert erhalten hat[1].

Der kostbare Schrein mit den Reliquien der Heiligen wurde nun wieder an den Ort gebracht, wo man sie im Jahre 1231 beerdigt hatte, also in das nördliche Seitenschiff der Elisabethkirche. Ein steinernes, bemaltes Grabdenkmal nahm den Sarkophag auf. Das ganze, mit einem Kreuzgewölbe als Baldachin bedeckte Monument hat das Aussehen einer kleinen Kapelle, die oben durch eine Plattform abgeschlossen ist[2]. Der Sockel, auf den der Schrein gestellt wurde, ist an der Vorderseite mit einer Platte versehen, die in bemaltem Relief den Tod der hl. Elisabeth in Gegenwart des göttlichen Heilandes, Mariä und mehrerer Patrone des Deutschen Ordens, dem die Kirche gehörte, vorführt[3]. In der Höhe rechts und links vom Spitzbogen stellt ein sehr schadhaftes Fresko Elisabeths Krönung dar.

Diese ehrwürdige Stätte war das Ziel ungezählter Wallfahrer, die von nah und fern herbeiströmten, um bei derjenigen Hilfe zu suchen, deren Leben sich in glühender Gottes- und Nächstenliebe aufgezehrt hatte. Noch sieht man, wie die Steinstufen von den Knien der Pilger tief ausgehöhlt sind.

Hier ruhten die Gebeine der Heiligen, bis sie im Jahre 1539 durch die schwarze Tat eines ihrer Enkel, Philipps von Hessen, genannt der Großmütige, entfernt wurden[4]. Heute befindet sich in dem Grabdenkmal anstatt

---

[1] Münzenberger, Altäre Deutschlands I 38 ff. Beissel, Die Glasgemälde der Kirche der hl. Elisabeth in Marburg 265 280.

[2] Abbildung in ‚Die christliche Kunst‘ IV, München 1907/8, 36.

[3] Abbildung bei Montalembert-Städtler, Hl. Elisabeth 596/597.

[4] Vgl. oben Bd II, S. 224. Außer der hier zitierten Literatur über die Reliquien ist zu nennen S. Görres in den Historisch-politischen Blättern CXLII (1908) 753 ff 793 ff.

des Schreines, den man in die Sakristei geschafft hat, eine bemalte Elisabethstatue aus Holz, die wahrscheinlich bald nach ihrem Tode angefertigt wurde[1].

Das Gerüst des Schreins besteht aus Eichenholz, das mit stark vergoldetem Kupfer und Silberblech überzogen ist. An Kunstwert und Kostbarkeit wetteifert er mit den rheinischen Arbeiten, in der äußeren Form kommt er dem Marienschrein zu Aachen am nächsten. Doch trägt in Marburg alles, entsprechend der vorgerückteren Zeit, mehr den Stempel des neuen, gotischen Stils. Die Giebel, unter denen an den Langseiten die zwölf Apostel sitzen, sind spitzer als in Köln und in Aachen, die Knäufe haften nicht fest am Gebäude, sondern werden durch Stifte emporgehoben. Weniger gut ist das Email, um so gediegener die überaus sorgfältige, feine Filigranarbeit. In der Mitte der einen Langseite, unter dem einen Giebel des Querschiffs, thront Christus als Lehrer; er erhebt die Rechte und hält in der Linken ein Buch. In der mittleren Nische auf der andern Langseite befand sich eine Darstellung der Kreuzigung[2]. Die Dachflächen sind mit acht Reliefszenen aus dem Leben der hl. Elisabeth geschmückt[3]. An den beiden Schmalseiten sitzen Maria mit dem Kinde und St Elisabeth mit einem Buch.

Durch die Ungunst der Zeiten, namentlich durch die Plünderung der Franzosen in Kassel hat der Schrein sehr gelitten. Von den 868 Edelsteinen, die er einstens enthielt, sind noch 672 übrig, von den etwa 50 Gemmen und Kameen 3, von den 250 Perlen nur noch 47. Bei seiner Rückkehr aus Kassel waren auch das aus einem Baumstamm mit Ästen gebildete goldene Kreuz mit dem Kruzifixus samt dem darüber schwebenden Engel, der eine mit Edelsteinen besetzte Krone über das Haupt des Erlösers hielt, sowie einzelne Teile von Figuren gewaltsam abgebrochen worden. Doch gibt der leer stehende Sarkophag auch in seinem gegenwärtigen Zustand der Beraubung noch eine deutliche Vorstellung von seiner einstigen Pracht und Herrlichkeit.

Fast gleichalterig mit dem Elisabethreliquiar ist in Tournai der Eleutheriusschrein von 1247, das bedeutendste Werk, welches die mittelalterliche Goldschmiedekunst in Belgien aufzuweisen hat[4]. Mit der Jahres-

[1] Abbildung in ‚Die Wartburg‘ 23.

[2] Abbildung dieser Seite bei Montalembert-Städtler a. a. O. 598/599. Andere Teilstücke abgebildet bei Haseloff, Glasgemälde 14.

[3] C. Schäfer, Von deutscher Kunst (1873) 123 ff. Noll, Der Reliquienschrein der hl. Elisabeth in Marburg, in den Geschichtsblättern für die mittelrheinischen Bistümer, Mainz 1884, 92 f. L. Bickell, La châsse de Sainte Elisabeth à Marbourg, in der Revue de l'art chrétien, Lille 1892, 380 ff. Beissel a. a. O. 266 ff.

[4] Clemen, Die rheinische und die westfälische Kunst 116. O. v. Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten 105. O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 272 (mit Abbildung). Ders., Der Dreikönigenschrein

zahl 1264 bezeichnet ist der nachweisbar durch freiwillige Beiträge entstandene Suitbertusschrein[1] in Kaiserswerth bei Düsseldorf, dessen silberne Apostelfiguren unter Kleeblattbogen in Haltung und Gewandung den Einfluß der Gotik bekunden. Aachener Arbeit ist der Remaklusschrein[2] zu Stavelot in der belgischen Provinz Lüttich, um 1265.

Merkwürdig rückständig ist aus derselben Zeit gegenüber diesen Leistungen des Rheingebietes der Luziusschrein in Chur, welcher neben unbeholfenen Figuren noch frühmittelalterliches Ornament aufweist, und doch stammt er aus dem Jahre 1262[3].

Anders der deutsche Norden, der in einigen seiner Reliquiarien an die besten rheinischen Schöpfungen erinnert. Einfach und doch von hohem Adel in Aufbau und Dekoration sind im Domschatz zu Osnabrück die beiden Schreine des hl. Krispinus und des hl. Krispinianus. Der Domvikar Hermann und der Kanoniker Heinrich waren im ersten und zweiten Dezennium des 13. Jahrhunderts ihre Stifter[4]. Von höchster Vollendung ist das Filigran eines Reliquienschreins im Zitter (Schatzkammer) der Schloßkirche zu Quedlinburg[5]. Auch die Figuren der Kreuzigung auf dem Deckel und der Apostel an den Seiten sind wohlgelungen, ihre Gewandung reich gefältelt.

Etwas später, um 1244, ist im Cistercienserkloster Loccum, östlich von Minden, ein hölzerner Reliquienschrein entstanden, der bei der Seltenheit hölzernen Haus- und Kirchengeräts aus der romanischen Periode ganz besondere Beachtung verdient. Der Kasten weist die für derartige Behälter übliche Kirchenform zur Hälfte auf. Er bietet also nur eine Langseite und an den beiden Schmalseiten zwei Halbgiebel. Die Rückseite zeigt die natürliche Farbe des Eichenholzes. Maßgebend für die Wahl dieser schlichten Form waren die im Orden der Cistercienser herrschenden Rücksichten der Einfachheit und Sparsamkeit. Figürlicher Schmuck, Edelsteine oder auch nur Glasflüsse fehlen. Doch ist der Schrein einstens glatt vergoldet gewesen mit Ausnahme der Dachfläche, die kobaltblau bemalt und mit den vergoldeten Zeichen von Sonne, Mond und

---

9 15. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias 303[1]. Die Inschriften bei Kraus, Die christlichen Inschriften II 289.

[1] Abbildung bei O. v. Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten, Tafel 65 f und Tafel 25.

[2] Abbildung ebd. 102 f.

[3] Creutz, Edelmetalle 176 f. [4] Abbildung ebd. 174.

[5] Abbildung bei Goldschmidt, Studien 20. Vgl. Wilhelm Steuerwaldt und Karl Virgin, Die mittelalterlichen Kunstschätze im Zittergewölbe der Schloßkirche zu Quedlinburg, Quedlinburg 1855; Ranke und Kugler, Schloßkirche zu Quedlinburg 142 f.

Sternen geziert war. Der Künstler wollte den ganzen Formenreichtum der Metallarbeiten, wie ihn die Guß-, Treib-, Gravier-, Filigran- und Edelsteintechnik in wechselvoller Anwendung ermöglichte, in Holzskulptur und Kerbschnitt wiedergeben. Daher die ungemeine Feinheit der Details, mit denen die ganze Fläche übersponnen ist. Besonders reich erscheint das Plattornament in den drei Giebelfeldern der Langseite, wo eine in Holz imitierte rote und grüne Steinverzierung belebend zutage tritt. Die Bogen, Säulchen, Arkaden und Türmchen sind in den eleganten Formen der Übergangszeit gehalten[1].

Die Form des Schreines war für die Aufbewahrung der Reliquien nicht die einzige. Der erfinderische Geist des Mittelalters schuf Reliquienbehälter, welche einzelne Körperteile darstellten. So entstanden Kopfreliquiare[2], Armreliquiare[3], Fingerreliquiare[4] u. a.

Auch Reliquientafeln in Form von länglich viereckigen Bildern, Hierotheken genannt, kamen im 13. Jahrhundert vor. An hohen Festen wurden sie ausgestellt. Zwei hervorragende Stücke dieser Art sind die Tafeln der Matthiaskirche zu Trier und der südlich von Trier gelegenen ehemaligen Benediktinerabtei Mettlach, wohl sicher Arbeiten ein und derselben Werkstatt, die eine byzantinische Vorlage nachbilden, aber ohne jede sklavische Unterordnung unter den fremden Meister. Die Abhängigkeit zeigt sich lediglich in der freien Benützung des Motivs. Die kleinere, Mettlachsche Tafel ist älter und nach 1220 entstanden, für die Trierische gibt die Figur des Abtes Jakob (1213—1257) die untere Zeitgrenze an.

Das Mettlachsche Kreuzreliquiar[5] ist ein Triptychon. Auf der Innenseite der Flügel sind St Petrus und der Bischof Liutwin von Trier

---

[1] C. W. Hase-Schnütgen, Der hölzerne Reliquienschrein des Klosters Loccum, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1894, 321 ff. Die Malerei am Portal des mittleren Giebels ist neu. Schwerlich ist deutschen Ursprungs der sargförmige Reliquienschrein in der Domsakristei von Trient mit einer höchst seltenen Darstellung: wie Maria die letzte Wegzehrung empfängt. Atz, Kunstgeschichte 378 f.

[2] Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier I 219. Beissel, Das Reliquiar des hl. Oswald im Domschatz zu Hildesheim (mit Abbildung), in der Zeitschrift für christliche Kunstgeschichte 1895, 307 ff. Vgl. Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim I 263.

[3] Abbildung von Armreliquiarien aus dem 13. Jahrhundert in St Gereon und St Kunibert zu Köln bei O. v. Falke und Frauberger a. a. O., Tafel 67 und 68.

[4] Abbildung bei Schlecht in ‚Eichstätts Kunst' 4. Hier S. 9 auch die Abbildung eines frühgotischen Reliquiars in Monstranzform.

[5] Abbildung der offenen Vorderseite bei Clemen, Die rheinische und die westfälische Kunst 134. Abbildung der Rückseite bei O. v. Falke und Frauberger,

in getriebenen und vergoldeten Figuren, auf der Außenseite die Verkündigung und die Anbetung der drei Weisen durch Gravierung dargestellt. In dem mittleren Stück ruhte einstens der Hauptschatz der Tafel, eine Kreuzpartikel, umgeben von kleineren Reliquien, welche durch Türchen verschlossen werden können. Die Heiligen, denen sie angehören, erscheinen auf den Deckeln dieser Türchen in Emailgrund eingraviert. Graviert ist auch die Rückseite mit dem thronenden Christus, den Evangelistensymbolen in den vier Ecken und 14 Halbfiguren von Heiligen und Wohltätern des Klosters in dem oberen und unteren Rande.

Einen gewaltigen Fortschritt bezeichnet gegenüber diesem Triptychon die bedeutend größere Tafel in der Matthiaskirche zu Trier[1]. Auch hier ruht die Hauptreliquie auf einem Kreuz, dessen vertikaler Stamm von einem längeren und von einem kürzeren Querbalken durchschnitten wird. Das Zeichen der Erlösung ist von den feinsten Filigranstreifen eingefaßt und auf der Rückseite mit demselben Ornament bedeckt. Prachtvolles Filigran bildet auch den inneren Rand der Tafel und grenzt die einzelnen Felder ab, in denen unter Bergkristallen Reliquien von Heiligen eingebettet wurden. Zudem sind über die ganze Tafel mehr als 400 Edelsteine und Perlen ausgestreut. In der Mitte oben und unten strahlen zwei klassische Kameen. Vorzüglich sind sodann die beiden getriebenen Engelfiguren, welche in der Höhe des oberen Querbalkens rechts und links mit Rauchfässern dem heiligen Kreuze ihre Huldigung darbringen.

Auch die Rückseite der Tafel ist von hohem Wert. Der gravierte Inhalt dieser vergoldeten Kupferplatte und seine Anordnung decken sich vollständig mit dem Mettlacher Reliquiar. Aber in Trier ist alles lebendiger und unvergleichlich reicher. Christus im mittleren Quadrate hebt sich von gesterntem Grunde kräftig ab, während die Evangeliensymbole von schraffierten Kreisen umschrieben werden. Sämtliche fünf Figuren sind umrahmt von einem zarten Rankengewinde, das aus vier schematischen Bäumen an den Spitzen desübereck gestellten Mittelquadrates herauswächst. Den auf den beiden Randleisten angebrachten Halbfiguren in Mettlach entsprechen auf der Trierer Tafel sehr sauber gearbeitete Ganzfiguren zwischen Säulchen und flachen Rundbogen. Man sieht: Stifter und Künstler haben hier ihr Bestes geleistet zur Verehrung des heiligen Kreuzes.

Deutsche Schmelzarbeiten, Tafel 91 f, bei Clemen, Die rheinische und die westfälische Kunst 126 (Text 125), und bei Creutz, Edelmetalle 212. Abbildung der geschlossenen Vorderseite bei Johannes Wiegand in ‚Die christliche Kunst' II (1905/6) 160.

[1] Vorzügliche Abbildungen bei Palustre et de Montault, Le trésor de Trèves, Paris s. a., pl. 21—25. Eine gute Abbildung der Rückseite auch bei Clemen a. a. O. 127.

Gleichfalls aus Trier und zwar aus der dortigen Martinskirche stammt eine ähnlich gearbeitete große Reliquientafel, die sich jetzt im Domschatz zu Prag befindet. Die Inschrift nennt als Stifter dieser sehr bedeutenden Leistung einen Frater Thomas und als Entstehungszeit das Jahr 1266. Auch hier ist die Kreuzreliquie einem Doppelkreuz aufgelegt. Die übrigen Reliquien sind von Kristallplättchen bedeckt. An Stelle der mittleren vier Plättchen ist die Kreuzigung als vergoldete Reliefgruppe angenietet: Christus am Marterholze mit Maria und Johannes. Die ganze Tafel ist reich geschmückt mit Filigran und Niello. Edelsteine, Gemmen und Kameen zählt man 333[1].

Die Reliquientafel des Stiftes St Paul in Kärnten, ursprünglich vielleicht ein Buchdeckel, ist aus vergoldetem Silber und blauer Schmelzarbeit hergestellt. Der mit zierlichem Laubornament geschmückte Rand trägt oben in der Mitte das Bild des thronenden Erlösers, der die Wundmale weist, an den Langseiten sind rechts und links die Figuren der Verkündigung und in den Ecken die Evangelisten noch erhalten. Das Mittelstück ist in zwei Teile zerlegt und zeigt unten in reicher gotischer Umrahmung die Gottesmutter mit dem Kinde zwischen zwei Figuren, die laut Inschrift einen Abt Arnold und einen gewissen Reinbert darstellen. Edelsteine und Kameen mit Emailplättchen, die von phantastischen Tiergestalten belebt sind, erhöhen die Pracht der kostbaren Arbeit[2].

Da die Tafel aus St Blasien im Schwarzwald herrührt, so kann jener Arnold nur der zweite Abt dieses Namens sein (1247—1276). Die Entstehung der Arbeit wird in die Zeit um 1270 fallen. Zwar überrascht die fortgeschrittene Gotik dieser ausgezeichneten Leistung, aber sie bildet keine Schwierigkeit gegen die Entstehung noch im 13. Jahrhundert[3].

Zwei wertvolle Reliquiare in Kreuzform aus dem 13. Jahrhundert befinden sich im Domschatz zu Regensburg. Das eine birgt eine Partikel vom Kreuze des hl. Andreas, das andere eine der größten Partikeln vom Kreuze Christi. Dieses letztere wurde, wie die Inschrift besagt, für Ottokar II. von Böhmen († 1278) gearbeitet, später an Regensburger Juden verpfändet und mit Bewilligung des Königs Johann von Böhmen 1313 durch den Regensburger Bischof Nikolaus v. Stachowitz wieder

---

[1] Bock, Der Schatz von Sankt Veit zu Prag, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1870, 13 ff. A. Podlaha, Domschatz 73 ff, mit Abbildungen.

[2] Abbildung bei J. v. Falke, Kunstgewerbe 80/81; im ‚Atlas' zu Franz X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden III, Freiburg i. Br. 1892, S. IX, Nr 3. (Dazu der Text in Bd III, S. 98); bei O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 312/313.

[3] O. v. Falke a. a. O. und Creutz a. a. O. 244, gegen Kraus.

ausgelöst. Das Kreuz ist aus Gold und mit Edelsteinen, Niello und Schmelzarbeiten, an Fuß und Knauf mit Evangelisten- und Heiligenbildern in transluzidem Email geschmückt[1]. Das Lobkowitzsche Reliquienkreuz ist auf der Vorderseite mit 30 Bergkristallen besetzt, zwischen denen sich zierliche Filigranornamente hinziehen. Perlen, die zu einer Leiste aneinander gereiht sind, umsäumen das Ganze. Wenig Sorgfalt wurde auf die Rückseite verwendet, in die nur einige Figuren eingraviert wurden[2]. Ein reich verziertes Reliquienkreuz besitzt der Domschatz zu Gran, eine gediegene Arbeit des 13. Jahrhunderts, bestehend aus Goldplättchen mit Filigran- und Edelsteinschmuck. In Form eines Doppel- oder Patriarchenkreuzes gefertigt ist das schöne Reliquiar des Stiftes Hohenfurt in Böhmen, mit Perlen, Edelsteinen, Filigranornamenten und Schmelzbildchen auf vergoldetem Silber[3].

Runde, ovale oder in Vierpaßform gehaltene, zur Aufbewahrung von Reliquien bestimmte Medaillons, die man wie einen Schmuckgegenstand tragen konnte, wurden Phylakterien oder Enkolpien genannt. Sie waren im 13. Jahrhundert, namentlich in den Maasgegenden, sehr beliebt. Ein solches Phylakterium ist das laut Inschrift im Jahre 1247 restaurierte, jetzt in Privatbesitz übergegangene Medaillon, das aus einer silberplattierten Eichenholzscheibe besteht, die mit Edel- und Halbedelsteinen, mit Glasflüssen, Niello und Filigran reich geschmückt und mit gestanzten Inschriften versehen ist[4].

Wenn die Edelschmiedekunst in der Herstellung der Reliquiarien und deren Ausschmückung das Großartigste geleistet hat, so lag all diesem Aufwand von namenloser Mühe, von Zeit und Kosten die Pietät für die Heiligen und für das Kreuz des Erlösers zu Grunde. Die Religion ist hier wie so oft die Quelle des Kunstschaffens gewesen. So bestrebte man sich auch, allem übrigen, was zum Gottesdienst gehörte, die Weihe der Kunst zu verleihen. Die Anstrengungen waren freilich nicht immer vom gleichen Erfolge gekrönt. Das silberne Vortragkreuz zu St Trudpert im Schwarzwald beispielsweise ist in wenig befriedigender Niellotechnik gearbeitet. Drei Prozessions-Scheibenkreuze (Bild 59 bis 61 auf Tafel 17) besitzt der Domschatz zu Hildesheim; es sind Zeugen des Fortschritts der ornamentalen Durchbildung in einer und derselben Werkstatt. Von dem Vortragkreuz in dem Schatze der Stiftskirche zu Fritzlar

[1] Ilg, Goldschmiedekunst 260.

[2] C. Lind, Das Lobkowitzsche Reliquienkreuz, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1872, CLXI f.

[3] Zur Form der Reliquiare, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1868, CXV ff.

[4] Schnütgen, Reliquiar in Medaillonform aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1892, 57 ff, mit Abbildung.

gehören nur die Rückseite und die untere Partie der Zeit um 1200 an; die übrigen Teile sind älter. Die gravierte Rückplatte zeigt im Durchschnitt der Arme auf einem Berge das Lamm Gottes mit dem Kreuzesstabe, im Längsbalken den hl. Petrus als Patron der Kirche, in den vier Eckquadraten die Brustbilder der Evangelisten, jeder mit dem Kopf seines Symbols. Der Knauf weist Grubenemail auf und der gegossene Fuß die eingravierten Brustbilder der Kardinaltugenden: die Klugheit mit einem offenen Buch, in dem lateinisch die Worte stehen: ‚Fürchte Gott'. Mit der Rechten faßt die Klugheit ihr Symbol, die Schlange. Die Mäßigkeit hält in der Rechten ein Trinkgefäß, einen Zweig mit drei Früchten in der Linken. Die Gerechtigkeit ist markiert durch die Wage und der Starkmut durch einen gewappneten Ritter [1].

Im Schatze des Benediktinerstiftes Kremsmünster befindet sich ein Scheibenkreuz, das zu den vollendetsten Erzeugnissen der romanischen Kunstperiode, etwa vom Jahre 1200, gehört. Der Fuß von emailliertem Kupfer ruht auf drei Drachenköpfen und steigt in drei emaillierten Flächen an, die auf vorherrschend blaugrünem Grundton alttestamentliche Darstellungen zeigen. Darauf sitzt ein Knopf, der die Scheibe von 28 cm im Durchmesser trägt. Diese ist durch ein Kreuz in vier Felder mit trefflich gearbeiteten Figuren aus getriebenem, reich vergoldetem Kupferblech geteilt. Es sind zwei Szenen aus der heiligen Geschichte und ihre Symbole: der Löwe und die drei Frauen am Grabe, der zur Sonne auffliegende Adler und die Himmelfahrt Christi [2].

Ein eigentümliches Vortragkreuz von etwa 1300 wird im Archiv des Klosters St Johannes in Hamburg aufbewahrt: es gehörte einstens dem im Jahre 1530 niedergerissenen Cistercienserinnenstift Herwardeshude bei Hamburg. Die Teilstücke, aus denen es zusammengesetzt ist, sind fünf geschliffene Kristalle oder kristallhelle Gläser: das Mittelstück und die vier anstoßenden Balken, von denen der untere etwas länger ist als jeder der andern drei. Auf der Mittellinie der Balken laufen feine, metallene und vergoldete Bänder, die im Verein mit den hübsch durchbrochenen Kappen an den drei oberen, lilienartig gestalteten Balkenenden und mit den Verzierungen, welche die Nieten verdecken, in denen die fünf Kristallstücke zusammenstoßen, das Ganze fest zusammenhalten. Das untere Kreuzende steckt in einer Hülse. Beide Seiten des Kreuzes sind in gleicher Weise verziert. Auf dem Mittelstück ist der Kruzifixus angebracht. An den Enden der Bänder, vor den Kappen,

---

[1] Beissel, Stadt und Stift Fritzlar 382 f.

[2] G. Heider, Die Rotula im Schatze des Benediktinerstiftes Kremsmünster, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1861, 65 ff.

liegen vier Medaillons mit den Evangelistenzeichen, während die untere Hülse auf den beiden Hauptseiten mit dem Bilde eines knienden Engels geschmückt ist, der ein Spruchband trägt. Das Kreuz ruht in einem Knopfe, der mit perlenartigen Verzierungen besetzt ist und in den eine eiserne Röhre mündet, die in einen Stab eingelassen werden kann. Für die Reinigung der Kristalle und für die Einfügung von Ersatzstücken ist dadurch gesorgt, daß die Bändchen mit Scharnieren versehen und die einzelnen Teile des Kreuzes auseinandergenommen werden können[1].

Nennenswerte Prozessionskreuze besitzen ferner die Abteien Hohenfurt[2] und Zwettl[3], dann in Tirol Rankweil[4] und das Bozener Museum[5].

Alle diese Leistungen überragt an Kunst und Formenreichtum das silberne Prozessionskreuz des Benediktinerstiftes Engelberg in der Schweiz. Es ist das kostbarste Andenken, welches Abt Heinrich I. von Wartenbach (1197—1223) seiner Abtei hinterlassen hat[6]. Die vier Enden des nicht ganz einen Meter hohen Kreuzes sind mit Quadraten abgeschlossen, unter die sich je ein Dreipaß einschiebt. Auf der Vorderseite hängt der gekreuzigte Heiland in der während der romanischen Kunstperiode charakteristischen Art: der Leib gestreckt, das mit der Königskrone geschmückte Haupt aufrecht, die Füße nebeneinander. Über dem Haupte wird von zwei Engeln ein Medaillon mit einer Kreuzreliquie getragen. Unmittelbar unter dem Fußbrett ist in Relief der Triumph des Todes Christi symbolisiert durch einen Löwen, der ein Ungetüm bezwingt. Danach folgt ein biblisches Vorbild: die eherne Schlange. Den Eckquadraten sind Kreise mit den Darstellungen der Evangelisten einbeschrieben. Das zarteste Filigran und Steine oder Glasflüsse bilden

---

[1] C. F. Gaedechens, Die Altertümer aus dem Kloster Herwardeshude bei Hamburg, in: Von den Arbeiten der Kunstgewerke des Mittelalters zu Hamburg, Hamburg 1865, 8, mit Abbildung.

[2] A. Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1872, XXVII—XXXIX.

[3] C. Weiß, Die kunstarchäologische Ausstellung des Wiener Altertumsvereins, ebd. 1861, 101 ff.

[4] Atz, Kunstgeschichte 306, mit Abbildung auf S. 304 f. Hier (S. 307) auch über die sog. Kummernuß- oder Kümmernisbilder. Ursprünglich sind es bekleidete Kruzifixe, die den Heiland in Schmerz und Kummer darstellen. Durch sagenhafte Umbildung entstand daraus eine bärtige Heilige. Vgl. darüber die Beilage zur ‚Allgemeinen Zeitung' 1905, Nr 7.

[5] Atz, Ein altes Vortragkreuz im Museum zu Bozen, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1894, 35 ff.

[6] Abbildung der Vorderseite bei Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte II 350/351, der Rückseite S. 347.

einen prächtigen Rahmen für diesen Bilderschmuck. Auf der Rückseite ziert die Mutter Gottes mit dem Kinde zwischen zwei Engeln die Fläche, wo Lang- und Querholz sich schneiden, darüber der Heilige Geist als Taube; rechts und links von Maria sieht man die Halbfiguren des hl. Petrus und des hl. Theodor. Auf dem Längsbalken folgen und sind durch die seitlings beigesetzten Inschriften gekennzeichnet der heilige Bischof Nikolaus, der heilige Mönch Leonhard und kniend, mit dem Abtsstabe der Stifter des Kreuzes, Abt Heinrich I.

Von besonderem ikonographischen Interesse sind, entsprechend den vier Evangelisten der Vorderseite, die vier Elemente an den Balkenenden der Kehrseite: oben das Feuer versinnbildet durch eine nur wenig verhüllte Frau, die auf einem mit seinen Pranken kräftig ausschreitenden Löwen sitzt und in der Rechten die Sonne, in der Linken eine Fackel trägt; unten die Erde dargestellt durch eine zweite Frauenfigur, die ein vierfüßiges Tier und eine Schlange stillt; links das Wasser, ein Weib, das rücklings auf einem Fische sitzt, mit der Rechten einen Krug ausschüttet und mit der Linken einen Fisch mit Menschenkopf hochhält. Im letzten Quadrate reitet ein Jüngling auf einem Adler und hält in der einen Hand eine Wolke, in der andern einen Vogel; es ist das Sinnbild der Luft. Die einzelnen Reliefs sind mit denkbar größter Sorgfalt gearbeitet.

Das Vortragkreuz in Engelberg bezeugt die Tatsache, daß zur Zeit seiner Entstehung der Kunstsinn im Stift gleichen Schritt hielt mit dem wissenschaftlichen Streben[1].

Ein Kirchengerät, dem die Goldschmiedekunst schon früh große Sorgfalt zugewendet hat, ist der Kelch. Die ältesten bekannten Kelche haben die Gestalt antiker Trinkgefäße, wie sie in der römischen Kaiserzeit gebraucht wurden. Der Fuß steigt gleich einem umgekehrten Trichter an und trägt einen Knauf, über dem unmittelbar sich die Kuppa erhebt. Beispiele hierfür bieten der Kelch, den Herzog Tassilo dem von ihm im Jahre 777 gestifteten Kloster Kremsmünster geschenkt hat, und der Kelch des Klosters Werden an der Ruhr aus dem 10. oder 11. Jahrhundert[2].

Im 12. Jahrhundert wird das Verhältnis der drei wesentlichen Bestandteile des Kelches proportionierter. Der Fuß gestaltet sich flacher, dem Knauf wird eine selbständigere Stellung am Schaft zugewiesen, und die Kuppa

---

[1] Oben Bd II, S. 413.

[2] Abbildungen beider bei Otte, Kunst-Archäologie I 220 f. Farbige Abbildung des Tassilo-Kelches bei O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 212/213.

nimmt die Form der Halbkugel an. Alle diese Teilstücke erfuhren durch die Kunst eine liebevolle Behandlung.

Einen solchen Kelch aus vergoldetem Silber vom Ende des 12. Jahrhunderts besitzt die Kirche St Aposteln in Köln. Unter dem Rande der Kuppa ist eine Arkadenreihe mit den zwölf Aposteln eingraviert. Den Knauf umspinnt ein feines Filigrannetz, und auf dem Fuße liegen vier Medaillons mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des Herrn; dazwischen sind die Evangelistenzeichen eingegraben[1]. Am Becher eines Kelches im Stift Lambach vom Anfang des 13. Jahrhunderts findet sich der hl. Kilian abgebildet. Zierlichen Schmuck an Schaft und Knauf trägt bei glatter Kuppa ein Kelch des im Jahre 1249 gegründeten Cistercienserinnenklosters Zehdenick an der Havel. Auch hier ist der Fuß von vier Medaillons bedeckt; zwischen ihnen Engel mit Spruchbändern. Der Schaft ist plattgedrückt, zeigt acht Reliefmedaillons mit den Symbolen der Evangelisten und zwischen je zwei von ihnen einen viermal sich wiederholenden Christuskopf. Unmittelbar über und unter dem Knauf ist der Schaft achteckig gestaltet und mit Weinlaub und Eichenblättern verziert, die bis zum Fuß herabreichen[2].

Ganz ähnlich sind ein Kelch im Dom zu Regensburg, einer im Domschatz zu Limburg an der Lahn und ein dritter in der Marienkirche zu Stendal.

Ein fast überladenes romanisches Prunkstück aus dem 13. Jahrhundert ist der Kelch samt Patene in der Godehardikirche zu Hildesheim mit Reliefbildchen und üppigstem Filigranschmuck (Bild 64 auf Tafel 18). Der viel einfachere im Museum zu Basel aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist in gotischer Zeit mit einem hohen Deckel versehen worden und scheint als Reliquiar gedient zu haben.

Sehr kostbar ist in der Nikolaikirche zu Berlin ein von den Markgrafen Otto und Johann in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gestifteter Kelch, der den Einfluß der Gotik klar bezeugt. Die figürlichen Darstellungen, unter ihnen die Donatoren, lassen allerdings zu wünschen übrig. Aber prächtig sind die dazwischen sich hinziehenden Ranken aus Weinlaub mit eingestreuten Edelsteinen.

Der kleinere Kelch des 1248 gegründeten Cistercienserinnenstiftes Marienstern in Sachsen besteht aus einer frühgotischen Kuppa und einem romanischen Fuß mit den Reliefs alttestamentlicher Typen für Mariä Verkündigung, die Geburt, den Tod und die Auferstehung Christi. Bemerkenswert ist die Darstellung der geschlossenen Pforte Ezechiels als eines Vorbildes

[1] Abbildung bei Otte, Kunst-Archäologie I 223.

[2] Abbildung ebd. 224.

der jungfräulichen Gottesmutter, ein Seitenstück zu dem ähnlichen Schmucke eines Hildesheimer Kelches[1].

Marienstern besitzt auch einen mit Perlen und Edelsteinen geschmückten größeren Speise- oder Henkelkelch, der am Knaufe Pflanzen- und Tierornament aufweist, an Kuppa und Fuß mit Reliefs so reich ausgestattet ist, daß sich die Zahl der Figürchen auf 26 beläuft, unter denen auch die Familie der Stifter in zwei Gruppen angeordnet ist.

Noch aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammt der von einem Andechser Grafen Berthold gestiftete Speisehenkelkelch samt Patene und zwei Saugröhrchen im Prämonstratenserstift Wilten bei Innsbruck. Dieser Kelch ist mit gravierten und niellierten Darstellungen ganz bedeckt. Der Knauf und die Rückseite der Patene zeigen getriebene Arbeit, die beiden Henkel sind gegossen. Der kreisförmige Fuß enthält in 15 Medaillons alttestamentliche Bilder von der Schöpfung bis zur ehernen Schlange. Am Schaft folgen die vier Kardinaltugenden, am Knauf die vier Ströme des Paradieses als nackte Männergestalten, die aus Krügen Wasser gießen. Die Kuppa ist mit 20 Medaillons geziert, welche die neutestamentliche Geschichte von der Verkündigung Mariä bis zur Kreuztragung erzählen. Die Darstellungen am Fuße verhalten sich also inhaltlich zu denen der Schale wie Vorbild und Erfüllung. Der Zyklus setzt sich auf der Patene fort und endet mit der Himmelfahrt des Herrn[2].

Ein romanischer Henkelkelch nebst Saugröhrchen aus dem 13. Jahrhundert befindet sich im Stift St Peter zu Salzburg mit den Bildern von zwölf Vertretern des Alten Bundes, dem himmlischen Jerusalem und den zwölf Aposteln über dessen Toren. Das heilige Blut des Sohnes Gottes soll, wie die Inschrift sagt, dem Unheil steuern, das im Paradiese die Schlange angerichtet hat. Der Meister hat diesen Gedanken auch durch künstlerische Mittel zum Ausdruck bringen wollen und um den Knauf eine Schlange gewunden[3].

Vermutlich zur Füllung derartiger handlicher Speisekelche dienten jene mächtigen, ähnlich gebauten Gefäße, deren zu Anfang des 13. Jahrhunderts der Mainzer Dom zwei goldene und mit Edelsteinen geschmückte besaß. Das kleinere wog 9 kg, das größere war eine Elle hoch und so schwer, daß es nicht von jedermann gehoben werden konnte[4].

Zur Aufbewahrung der heiligen Eucharistie dienten Büchsen, ferner turmartige und taubenförmige Gefäße. Ursprünglich und noch im 13. Jahrhundert

[1] Vgl. R. Steche in der Zeitschrift für christliche Kunst 1889, 341 f.

[2] Sehr ausführlich Atz, Kunstgeschichte 319 ff, mit Abbildung.

[3] Abbildung in ‚Die katholische Kirche‘ II 439.

[4] Otte a. a. O. 217. Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer 323.

wurden diese Behältnisse nicht aufgestellt, sondern hingen vom Baldachin des Altares über dessen Mensa herab. Sie hießen, ebenso wie die Baldachine, Ciborien[1]. Von der ‚eucharistischen Taube' haben sich aus Deutschland nur wenige Exemplare erhalten. Eines stammt aus dem Dom zu Erfurt und befindet sich in Sigmaringen, ein zweites aus Messing ist im Besitz des Klosters Göttweih, ein drittes ist in der alten Stiftskirche zu Münstermaifeld[2], ein viertes gehört zum Domschatz in Salzburg. Diese letztere Taube besteht aus vergoldetem Kupfer, hat emaillierte Flügel und die Augen aus blauen Glasflüssen[3]. Die Vogelfigur stand auf einem Teller, und dieser war mittels einiger Kettchen am Baldachin des Altares so befestigt, daß der ganze Apparat durch eine Rollschnur leicht hinaufgezogen und herabgelassen werden konnte. In dem Hohlkörper der Taube befand sich zunächst eine Kapsel, und in dieser ruhte die Eucharistie.

Eine spätromanische Hostienbüchse ist gegenwärtig in Privatbesitz. Ihre Heimat scheint Süddeutschland zu sein, ihre Entstehungszeit die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das Gefäß ist aus Rotkupfer gebildet und innerlich wie äußerlich vergoldet. Zwölf Medaillons mit den Brustbildern der Apostel schmücken den Mantel der Büchse, an deren oberem und unterem Rande der biblische Text: ‚Ich bin das lebendige Brot' usw., in Majuskelinschrift zu lesen ist. Der Deckel ist buckelförmig erhöht und mit einer Verschlußvorrichtung versehen. Der Grundfläche der Pyxis ist ein Kruzifixus eingraviert mit langem Lendentuch und nebeneinander stehenden Füßen. Die Innenseite des Deckelbuckels läßt eine schwebende Taube erkennen mit ausgebreiteten Flügeln, Kopfnimbus und einer Hostie im Schnabel[4].

Mit getriebenen oder ziselierten Arbeiten, mit Schmelz und Niello wurden auch die Meßkännchen schon im 12. Jahrhundert verziert, wie aus der Anleitung des ‚Theophilus' hervorgeht. Das Material ist Gold, Silber oder vergoldetes, emailliertes Kupfer gewesen. Ähnlich gestaltet waren die kleineren und größeren Ampullen, welche zur Aufbewahrung der heiligen Öle, öfters auch der Reliquien dienten[5].

---

[1] Auch die Bezeichnung ‚Suspensio' war für das herabhängende Gefäß in Brauch.

[2] Abbildung bei Johannes Wiegand in ‚Die christliche Kunst' II (1905/06) 157. Ein schönes Exemplar der eucharistischen Taube aus dem 13. Jahrhundert ist abgebildet in der Kollektion Spitzer im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. Orfèvrerie religieuse, pl. IX (65).

[3] Otte, Kunst-Archäologie I 138 f 238. Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer 329. Felix Raible, Der Tabernakel einst und jetzt. Aus dem Nachlaß des Verfassers herausgeg. von Engelbert Krebs, Freiburg i. Br. 1908, 143 ff. J. Hertkens, Die mittelalterlichen Sakramentshäuschen, Frankfurt a. M. o. J., 4.

[4] Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst 1902, 211 ff.

[5] Theophilus III, Kap. 58 f.

Ganz eigenartige Schöpfungen der mittelalterlichen Goldschmiedekunst sind die bei priesterlichen Handwaschungen gebrauchten Aquamanilen, welche der Künstlerphantasie ein weites Feld eröffneten. Diese Wassergefäße nahmen oft die abenteuerlichsten Formen an. Meist schuf man Tiergestalten, bei denen der Schwanz den Henkel, der Rachen oder Schnabel den Ausguß bildete. Andere derartige Gefäße hatten die Gestalt eines Kopfes oder einer Büste. Die dazu gehörigen Becken waren vielfach mit Reliefs geschmückt, die biblische Szenen darstellten. Eine Arbeit von etwa 1200 mit Gravierungen aus der Geschichte Samsons ist in Tirol aufgefunden worden[1].

Aus vergoldetem Kupfer ist eine Schüssel auf Schloß Marienberg bei Schweinfurt hergestellt, die der Wende des 12. Jahrhunderts angehören dürfte. Der Schmelz ist vorwiegend blau und wechselt mit den in Vergoldung hervortretenden Linien harmonisch ab. Die Halbfigur eines Engels bildet den Mittelpunkt, um den sich sechs Rundbilder mit grotesken Tier- und Menschengestalten anordnen[2].

In einfacher, zierlicher Kannenform stellt sich die silberne Schenkkanne dar, aus welcher die hl. Elisabeth die Armen gelabt haben soll. Das Gefäß stammt aus dem Prämonstratenserinnenstift Altenberg, das die selige Gertrud, Elisabeths Tochter, zu hoher Blüte erhoben hat, und befindet sich heute in der protestantischen Kirche des benachbarten Schlosses Braunfels unterhalb Wetzlar. Den einzigen Schmuck des Gefäßes bildet das an der Innenseite des Deckels angebrachte Bild des segnenden und von den Evangelistensymbolen umgebenen Heilandes[3].

Noch mehr als bei den Aquamanilen kam das phantastische Element an den spätromanischen Kirchenleuchtern zum Ausdruck, wobei die Symbolik eine große Rolle spielte. Der Leuchterfuß wurde im Gegensatz zur Flamme mit allerlei lichtscheuen Wesen, wie Molchen, Lurchen, Schlangen und Dämonen, ausgestattet, die sich mit Arabesken und sonstigen Ornamenten zu einem wirr durcheinander geschlungenen Gebilde verbanden. Das Mittelalter erinnert an

[1] Th. Frimmel, Über eine Bronzeschüssel romanischen Stiles, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1886, 11 ff. Abbildung von bronzenen Aquamanilen s. bei Lüer, Unedle Metalle 318. Vgl. Anton C. Kisa, Die gravierten Metallschüsseln des 12. und 13. Jahrhunderts, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1905, 227 ff 293 ff 367 ff.

[2] Becker und v. Hefner, Kunstwerke I 28, Abbildung auf Tafel 20.

[3] Ebd. III 12, Abbildung auf Tafel 11. Vgl. Stimmen aus Maria-Laach 1893, II 415 f. E. v. Czihak gedenkt in seiner gründlichen Abhandlung über ‚Die Hedwigsgläser' (Zeitschrift für christliche Kunst 1890, 329 ff) auch eines silbernen Bechers der hl. Elisabeth im Kloster der Barmherzigen Schwestern zu Trier. Die sog. Hedwigsgläser sind nach dem Verfasser orientalischen Ursprungs.

antike Vorbilder, wenn es den tragbaren, seinen Ort wechselnden Leuchter auf Pfoten oder Krallen stehen läßt. Ebenso sinnig wird der Übergang vom Schaft zum Tropfteller vermittelt. Keck geschwungene, an den Rändern der Schale kletternde Tiere haben die Form von Henkeln. Die konsequent durchgeführte Symbolik wählt für die in nächster Nähe der Flammen befindlichen Gestalten Wesen, die durch die Überlieferung als lichtfreundlich bezeichnet werden, also Greife, Eidechsen, Hähne u. dgl.[1] Ein fast nur aus Eidechsen zusammengesetztes Prachtexemplar eines solchen Leuchters aus dem Kloster Gandersheim ist im Herzoglichen Museum zu Braunschweig zu sehen[2].

Die mannigfachen, in verschiedenster Zusammenstellung wiederkehrenden Gestalten lassen an sich freilich eine weitgehende Deutung zu. Man wird indes nicht fehlgreifen, wenn man bei Leuchtern, die kirchlichen Zwecken dienen, eine Anlehnung an die Liturgie und besonders an den Hymnenschatz der Kirche sucht. Der auch sonst in der mittelalterlichen Kunst so oft ausgesprochene Grundgedanke ist: Christus hat als das wahre Licht die Mächte der Finsternis überwunden. Wer sich von ihm erleuchten läßt, führt ein Leben der Wahrheit und des Friedens; wer sich ihm verschließt, fällt einmal ewiger Verfinsterung anheim.

Die meisten dieser romanischen Leuchter sind aus Bronze, nur wenige aus Silber. Aus Silber und vergoldet ist einer, der sich zu Köln in Privatbesitz befindet und vermutlich um die Mitte des 13. Jahrhunderts am Niederrhein entstanden ist. Der Leuchter steht auf drei flachen Füßen, an deren oberen Enden ebensoviele trefflich gearbeitete Löwenmasken sitzen. Diese bilden die Eckpunkte dreier ansteigender Trapeze, die durch Rinnen voneinander geschieden sind. Der einstige Filigranschmuck dieser Partie hat stark gelitten, die größeren ovalen Kristalle und die kleineren bunten Steine sind völlig verschwunden. Aus der Mitte steigt der Schaft, der eine prächtige Diamantmusterung trägt, empor und wird zweimal durch Kristallknäufe in Gestalt einer gedrückten Kugel unterbrochen. Aus dem mit getriebenen Linienornament gezierten Teller erhebt sich der rotkupferne Dorn. Das hübsche Leuchterchen ist 17 cm hoch und wiegt nur 115 Gramm[3].

---

[1] Vgl. die Abbildung eines Standleuchters in Klosterau bei Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer 338, und eines romanischen Gußleuchters aus Stendal in dem Lehrbuch der christlichen Kunstgeschichte von Beda Kleinschmidt, Paderborn 1910, 509. Über Altarleuchter, mit trefflichen Illustrationen, vgl. A. Wenig in ‚Der Pionier' I, München 1908, 18 ff. Dazu A. Springer, Ikonographische Studien IV: Der Bilderschmuck an romanischen Leuchtern, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission V 309 ff. Sauer, Symbolik 181 ff.

[2] Saal 2, Schrank 14, Nr 94.

[3] Schnütgen, Silbervergoldetes romanisches Leuchterchen im Privatbesitz zu Köln, mit Abbildung, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1903, 241 f.

Wie bei den Lichterkronen oder Radleuchtern, deren bedeutendste zu Hildesheim, zu Komburg bei Schwäbisch-Hall und zu Aachen dem 11. und 12. Jahrhundert angehören, der Gedanke an das himmlische Jerusalem zur Geltung kam, so auch bei den Weihrauchfässern. Zwei Entwürfe des ‚Theophilus' für ein gegossenes und ein getriebenes Rauchfaß zeigen den ganzen Phantasiereichtum, der bei solchen Arbeiten aufgeboten wurde. Bei dem ersteren schwebte dem wohlerfahrenen Werkmeister die Stadt auf dem Berge vor, die der Prophet geschaut. Der Künstler dachte sich den Aufbau als eine in mehreren Stockwerken übereinander ansteigende Architektur von Türmchen, Fensteröffnungen, Bogenstellungen, welche durch Schnörkel, Blumen, Vögel, Löwenköpfe und Menschengesichter belebt werden sollten. Auch Engelgestalten, die Evangelistensymbole, die personifizierten Paradiesesflüsse erscheinen in dieser reichen Umrahmung, die von einer die Kette zusammenfassenden Lilie bekrönt wird.

Noch kunstvoller ist der Plan des zweiten von ‚Theophilus' entworfenen Rauchfasses, welches ebenfalls in mannigfachem architektonischen Detail die zwölf Apostel, Propheten, durch weibliche Gestalten versinnbildete Tugenden, mit Schild und Speer bewehrte Engel als Torwächter und zum Abschluß die Figur des Lammes mit Kreuz und Krone zu tragen bestimmt war [1]. Liegt nun auch kein Zeugnis vor, daß diese Pläne zur Tat geworden sind, so ist doch der Schluß berechtigt, daß ‚Theophilus' ähnliche Vorlagen gekannt hat.

Einfacher ist die Symbolik des himmlischen Jerusalem durchgeführt in einem bronzenen Rauchfaß aus dem 13. Jahrhundert zu Immenstaad in Baden [2]. Die architektonische Anordnung ahmt einen Holzbau mit Strohdächern nach und zeigt nicht bloß die obere, sondern auch die untere Schale in durchbrochener Arbeit.

Ein Rauchfaß aus vergoldetem Kupfer vom Ende des 12. Jahrhunderts [3] im Dom zu Trier weist über einer reichen Architektur den thronenden Salomon auf, umgeben von Melchisedech mit dem Opferbrot und dem Kelch, von Abel mit dem Lamm, von Abraham im Begriff, Isaak zu opfern, und von Isaak, der den Jakob segnet. Auf dem unteren Teil des Gefäßes erscheinen in Brustbildern Moses, Aaron, Isaias und Jeremias. Das Plättchen mit dem Ringe, durch das die Ketten laufen, trägt die Gestalt Christi mit den Brustbildern der Apostel. Die Grundform dieses und eines andern, silbernen Rauchfasses, gleichfalls in Trier, ist die des griechischen Kreuzes, an dessen Enden Halbkreise angesetzt sind [4].

---

[1] Theophilus III, Kap. 59 f. [2] Kunstgewerbeblatt 1892, 17 ff.

[3] Abbildung bei Lüer, Unedle Metalle 305.

[4] Die Abbildungen beider bei Kuhn, Kunstgeschichte II 350/351, Nr 13 14. Vgl. G. Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche [5], Landshut 1901, Tafel 13, 1 3.

Mit ähnlicher Grundanlage wie die Trierer erscheint ein messingvergoldetes Rauchfaß in der Kapelle zu Menne in Westfalen aus dem 13. Jahrhundert. Den unteren, nicht durchbrochenen Teil des Gefäßes umgeben halb erhabene Tier- und Laubornamente, die sich an dem durchbrochenen Deckel wiederholen. Die Ketten sind durch die offenen Rachen von vier Löwenköpfen gezogen, die mittlere Kette aber wird von einer phantastischen Eidechsenfigur gehalten[1].

An einem Rauchgefäß in Trebnitz anfangs des 13. Jahrhunderts sind die drei Jünglinge im Feuerofen angebracht[2].

Ein bronzenes Rauchfaß etwa aus dem Jahre 1250 im Mainzer Dom ist nach dem Beispiel der ältesten Gefäße dieser Art kugelförmig, mit einem türmchenähnlichen Aufsatz und mit schönem Laube geschmückt[3].

Auch an den zu den Rauchfässern gehörigen Weihrauchschiffchen hat sich die Künstlerphantasie in abenteuerlicher Weise versucht. So befand sich unter den Mainzer Domschätzen zu Anfang des 13. Jahrhunderts ein derartiges Schiffchen aus Onyx und hatte die Gestalt einer Bestie, deren Öffnung auf dem Rücken mit einem Silberringe eingefaßt war[4]. Wertvoll ist ein kupfernes, auf der äußeren Fläche vergoldetes Weihrauchschiffchen des 13. Jahrhunderts in der Kirche des Dorfes Neuenbeken bei Paderborn. Die beiden in je einem Hundskopfe als Abschluß des Griffes endenden Halbdeckel mit Engelsfigürchen und der Fuß sind in Email ausgeführt[5].

Das Schatzverzeichnis des Mainzer Domes aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erwähnt außer jenem Schiffchen noch zwei merkwürdige Rauchgefäße, die nicht geschwungen, sondern aufgestellt wurden. Es sind hohle silberne Kraniche von natürlicher Größe. Durch eine Öffnung auf dem Rücken wurden sie mit Kohlen und Räucherwerk gefüllt, um den Rauch durch den Schnabel ausströmen zu lassen. Ihren Platz hatten diese Kraniche zu beiden Seiten des Altares[6].

Im höchsten Norden Deutschlands hat sich aus dem 13. Jahrhundert zu Quern in Schleswig ein metallenes Antipendium erhalten: im

---

[1] Abbildung bei Becker und v. Hefner, Kunstwerke III, Tafel 47.

[2] Hans Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien II, Breslau 1889, 585 f.

[3] Abbildung bei Becker und v. Hefner a. a. O., Tafel 58.

[4] Otte, Kunst-Archäologie I 256.

[5] C. Schäfer, Von deutscher Kunst (1867) 34 ff, mit Abbildung.

[6] Otte a. a. O. 260. Vgl. Fritz Witte, Thuribulum und Navicula in ihrer geschichtlichen Entwicklung, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1910, 101 ff 139 ff 163 ff. — Das von Schnütgen in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande (Hft 84, Bonn 1887) mustergültig besprochene silberne Meßpult des 13. Jahrhunderts ist französischen Ursprungs.

Mittelfeld die Figur des thronenden Heilandes, von der Mandorla umgeben, oben die Heiliggeisttaube, unten das Lamm Gottes, in den vier Ecken die Evangelistensymbole, rechts und links in je zwei Reihen die zwölf Apostel unter Rundbögen und durch Säulen getrennt. Die Gruppierung der Figuren und das Ornament des Rahmens weisen deutlich auf den Zusammenhang dieser Plastik mit der westfälischen Kunst hin[1].

Unvergleichlich weniger als für kirchliche Zwecke wurde während des 13. Jahrhunderts die Edelschmiedekunst im Interesse profaner Bedürfnisse in Anspruch genommen. Erst mit dem zunehmenden Prunk der gotischen Zeit steigerte sich das Gefallen an Schmuck, der unter den Hohenstaufen nur in bescheidenem Maße Verwendung gefunden hatte. Dadurch bildete sich ein neuer Zweig der Goldschmiedekunst aus. Die Anfänge dieser später ins Übermäßige und Unschöne ausartenden Vorliebe für Haarnadeln, Stirnreife, Diademe, Agraffen, Halsketten, Ohrgehänge, Armbänder, Fingerringe, Gürtel und Schließen liegen schon im 13. Jahrhundert.

Waren an kirchlichen Kleidern Prachtstücke der Goldschmiedekunst schon früher in Brauch, so wurden nun auch an weltlichen in größerem Umfange als bisher kostbare Gewandhalter angebracht, wie sie beispielsweise auf einigen Statuen im Naumburger Dom zu sehen sind. Für die Herstellung solcher Schmuckgegenstände war vielfach die Kunst des Ostens maßgebend; ja nicht selten waren die Zierstücke selbst Werke byzantinischer Kunst. Daß derartige Übertragungen ins Abendland stattfanden, ist zum vorhinein anzunehmen, wird aber auch ausdrücklich bezeugt. Der Mainzer Scholastikus Theobald hat sich als Kreuzprediger am Zuge Kaiser Friedrichs II. ins Heilige Land beteiligt und von seiner Pilgerreise nicht nur eine Menge Reliquien, die in wertvolle orientalische Seidenstoffe eingehüllt waren, mitgebracht, sondern auch allerlei Metallgeräte, unter andern einen schönen, mit Email geschmückten Leuchter byzantinischer Herkunft und ein orientalisches Messer mit getriebener Silberarbeit[2]. Man hatte eine eigentümliche Freude an Kostbarkeiten aus der Fremde, eine Tatsache, die bei den mittelhochdeutschen Dichtern wiederholt einen naiven Ausdruck gefunden hat.

Byzantinischer Schmuck sind die beiden Broschen, die 1896 in einer alten, umgemauerten Grube zu Mainz aufgefunden wurden. Vielleicht hatte eine diebische Hand die Wertstücke entwendet und aus Furcht vor Entdeckung und Bestrafung in die Abfallstätte geworfen. Gegenwärtig werden sie unter den Schätzen der Domkirche aufbewahrt.

[1] Abbildung bei Creutz, Edelmetalle 171.

[2] F. Schneider, Goldfibeln 10.

Der Durchmesser der Broschen beträgt etwa 70 mm, die Höhe gegen 6 mm. Sie gleichen zwei Sternen, deren Mittelpunkt ein großer Saphir bildet, von dem acht Strahlen ausgehen. Perlen und Edelsteine von verschiedener Form wurden zu ihrer Ausstattung verwendet. Das Filigran des Untersatzes und an den Enden von vier Strahlen ist überaus fein.

Die beiden Kleinodien haben sich fast vollkommen erhalten. Nur drei kleine Perlen fehlen, und auf der Rückseite ist eine Beschädigung ersichtlich; die kurzen Nadeln, ähnlich den heutigen Schutznadeln, mit denen die Schmuckstücke an den Kleidern zu befestigen waren, sind nicht mehr vorhanden. Die Entstehung dürfte um die Wende des 12. Jahrhunderts anzusetzen sein[1].

Von anderer Ausführung ist eine gleichfalls zu Mainz in den Straßen aufgefundene, jetzt im dortigen Museum befindliche Scheibenfibel aus dem 13. Jahrhundert[2]. Auch sie ist mit Steinen und Filigran besetzt. Ihre Heimat sind die Rheinlande.

Sorgfältige Naturbeobachtung und große Freiheit in der Wiedergabe der Form zeigt ein der Hohenstaufenzeit angehöriges Adlerkleinod, das als Fürspann zum Zusammenhalten der Kleider gedient hat. Wahrscheinlich stammt dieses Stück aus der mittleren Rheingegend. Es ist ganz aus Feingold hergestellt, mit Perlen und Edelsteinen besetzt und mit Halbedelsteinen eingelegt[3].

Die Schließen der Chormäntel enthielten manchmal Reliquien. Auch trug man gern an einer Halskette schön verzierte Kugeln von Edelmetall mit einer Reliquie, einem Schrifttexte, dem Namen Gottes oder eines Heiligen. Da indes solche Zierstücke nicht selten als eine Art Amulett galten und zu mancherlei Aberglauben Anlaß boten, erklärte sich die Kirche wiederholt gegen sie[4].

Ringe wurden zu verschiedenen Zwecken und in mannigfacher Fassung ausgeführt. Es gab Siegelringe, Schmuckringe, Verlobungs- und Trauringe, Bischofsringe, Ringe mit Monogrammen und andere mit Reliquien. Zu dem Nachlaß der seligen Gertrud, Tochter der hl. Elisabeth von Thüringen, zählt ein vergoldeter Ring aus Silber. Es soll der Trauring der Heiligen gewesen sein, und nach einer sinnigen Sage ist sein großer, violetter Glasfluß bei dem Tode ihres Gemahls zersprungen. Die Echtheit des Ringes, der nach Stil und Form dem 13. Jahrhundert angehört, ist bestritten worden wegen seiner für eine Frauenhand unzulässigen Größe. Aber die Größe wäre auch für eine starke Männerhand unzulässig. Die Lösung der Schwierigkeit liegt in der Tatsache, daß nach Ausweis bildlicher Darstellungen Ringe auch über dicken

---

[1] F. Schneider, Goldfibeln 7. [2] Ebd. 7[1].

[3] Friedrich Schneider, Ein Schmuckstück aus der Hohenstaufenzeit, im Kunstgewerbeblatt 1887, 21 ff.

[4] Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier III 14 85 f.

Handschuhen getragen wurden. Ein solcher könnte das fragliche Stück gewesen sein. Doch würde er in diesem Falle schwerlich als Trauring gedient haben [1].

Dem weltlichen Kunstgewerbe gehört ein Brettspiel aus dem Ende des 13. Jahrhunderts an, das zeitweise vielleicht einem religiösen Zwecke gedient hat und wegen seiner Kostbarkeit dafür geschenkt wurde. Man hat es 1852 in dem Valentin-Altare der Stiftskirche zu Aschaffenburg aufgefunden, daneben ein Päckchen mit Reliquien. Die Felder bestehen abwechselnd aus Vierecken von geädertem, rotem Jaspis und von Bergkristallen. Die letzteren bedecken auf Goldgrund angebrachte, buntbemalte Tonfiguren, die allerlei fabelhafte Ungeheuer vorstellen. Die einzelnen Felder sind durch schmale Streifen aus Silberblech getrennt, denen mittels Stanzenstempel Ornamente in flachem Relief aufgeprägt sind, während die Randverzierung Blumen aus buntem Email zeigt.

Ähnlich ist ein langes Puffspiel, gleichfalls aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Die Zungen sind mit Drachenfiguren, der breite Mittelstreif ist mit phantastischen Kentaurengestalten geschmückt. In der Ambraser Sammlung zu Wien befindet sich ein Brettspiel aus derselben Zeit, das dem Herzog Otto von Kärnten († 1310), dem Schwager König Albrechts I. von Habsburg, gehört hat. Die 64 Felder des Damenbrettes, das venetianische Arbeit zu sein scheint, sind aus rotem Jaspis, Elfenbein und Glasplatten, über kleinen bemalten Tonfiguren, welche in ziemlich roher Ausführung Lautenspieler, Flötenbläser, Jünglinge und Jungfrauen mit Vögeln und Blumen darstellen [2].

In die gotische Zeit fällt auch die schärfere Differenzierung zwischen Kelch und Pokal. Bisher hatten die metallenen Trinkgefäße, soweit ein Urteil auf Grund der Buchmalereien möglich ist, die Form des für den liturgischen Gebrauch bestimmten Kelches mit seinen klar geschiedenen Bestandteilen des Fußes, des Knaufes und der Kuppa [3]. Der Pokal nun läßt den Fuß höher und freier als beim Kelche aufstreben, verwirft den Knauf entweder ganz oder deutet seine Stelle nur durch einen leichten Blätterkranz an, entwickelt aber den Bauch des Gefäßes zu immer größerem Umfang und krönt ihn mit einem reich verzierten Deckel. Bei festlichen Gastmählern standen Tische teils frei teils an die Wand gelehnt, die den ganzen Schatz an kostbaren, kunstvoll gearbeiteten goldenen und silbernen Gefäßen zur Schau trugen, deren im

---

[1] Stimmen aus Maria-Laach 1893, II 415.

[2] Becker und v. Hefner, Kunstwerke II 46, Abbildung auf Tafel 64 f. Otte, Kunst-Archäologie I 211. Sacken, Die Ambraser Sammlung II 117. W. A. Neumann in der Zeitschrift für christliche Kunst 1889, 56. Hier auch über ein Schachbrett, das als Einbanddeckel für ein Meßbuch Verwendung gefunden hat.

[3] Vgl. oben S. 207.

13. Jahrhundert eine große Menge angefertigt wurde. In Schwaben wurde der reichliche Gebrauch des Silbergeschirrs durch die Kreuzzüge aus dem Orient sowie aus den kunstgewerbereichen italienischen Städten eingeführt. In Augsburg war dessen Anfertigung im 13. Jahrhundert in vollem Schwung [1].

Eines der ältesten Beispiele weltlicher Silberbecher ist der in einem Gewölbe des Polizeigebäudes zu Osnabrück verwahrte ‚Kaiserpokal‘, dessen Hauptbestandteile wohl noch dem 13. Jahrhundert angehören [2]. Im 16. Jahrhundert ist ein Schaft in Renaissancearbeit beigefügt und der Deckel mit einem neuen Knauf samt Statuette eines Ritters oder Kaisers versehen worden; von dieser Kaiserfigur hat das Gefäß vielleicht erst seinen Namen erhalten. Der plastische Charakter dieser späteren Zusätze sticht auffallend ab von der flächenartig malerischen Dekoration der alten Teile. Die Seiten des Fußes, desgleichen der obere Rand der Schale werden von einem schönen Rautenfries eingefaßt, und die fünf Quadrate, aus denen der Fuß besteht, sind durch Diagonalen in emaillierte Dreiecke zerlegt, die mit Eichenblättern und Drolerien gefüllt sind. Die breite und flache Schale ist von zwölf Medaillons mit den getriebenen Figuren der Tugenden und Laster umrahmt. Ihnen entsprechen auf dem Deckel zwölf getriebene, runde, nachträglich eingefügte Plättchen mit sechs verschiedenen antiken Personifikationen, so daß jede zweimal in diagonaler Gegenüberstellung vertreten ist. Die Gestalten, unter denen sich Apollo deutlich erkennen läßt, sind durchweg nackt und haben als Gruppe, selbst wenn sie dem 14. Jahrhundert zuzuweisen wären, kaum ein gleichzeitiges Seitenstück. Das Laubwerk neben jenen antiken Figürchen innerhalb der Rundbilder ist stilisiert und fast symmetrisch, während die emaillierten Zwickel an Schale und Deckel frühgotisches Rosen- und Eichenlaub enthalten. Inmitten der Schale sitzt jetzt auf einem Schachbrett ein gekröntes goldenes Figürchen, das mit der linken Hand die Mantelschnur faßt und in der rechten einen Handschuh hält.

Die Herkunft des höchst eigenartigen Pokals, der ursprünglich vielleicht nur eine Schale ohne Schaft war, ist unbekannt; vielleicht ist er aus einer rheinischen Werkstatt hervorgegangen. Jedenfalls bezeugt auch dieses Meisterwerk, wie frei und selbständig die Gotik über ihren Formenschatz verfügte.

---

[1] Berlepsch, Chronik der Gold- und Silberschmiedekunst 74.

[2] So Creutz, Edelmetalle 266, mit Abbildung des ganzen Pokals. Clemen, Die rheinische und die westfälische Kunst 130 f, mit Abbildung des Deckels; O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 314, sowie Heinrich Siebern und Erich Fink, Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover IV: Regierungsbezirk Osnabrück, Hannover 1907, 231, Abbildung auf Tafel 33, verlegen die Entstehung des Osnabrückischen Kaiserpokals in das 14. Jahrhundert.

Zweites Kapitel.

Elfenbeinschnitzerei.

Das Elfenbein kam bei vielen Arbeiten des Kunstgewerbes zur Anwendung. Schon um das Jahr 800 ist von Elfenbeinintarsia auf Holzgrund die Rede[1]. Das Elfenbein sei zuvor, heißt es bei ‚Heraklius‘, drei Tage und drei Nächte in eine Lösung von Alaun, Steinsalz, Calcanthus oder Kupfer und schärfsten Essig zu legen, damit es sich leichter bearbeiten lasse. Eingelegtes Elfenbein fand sich zur Zeit der Karolinger an Dolchen, Schränken, Stühlen und Wachstafeln. Die letzteren waren nicht selten ganz aus Elfenbein hergestellt[2].

In das 9. und 10. Jahrhundert fällt die erste Blüte der Elfenbeinplastik, die im 12. Jahrhundert in den Hintergrund trat, als die Schmelzmalerei und die getriebene Metallarbeit ihre mächtige Zugkraft auszuüben begannen. Doch fehlt es auch aus dieser Zeit nicht an einzelnen tüchtigen Leistungen. Dazu gehört das sog. Reliquienkästchen Ottos I., 23,5 cm lang, 12 cm breit und 13 cm hoch, in der Schatzkammer der Schloßkirche zu Quedlinburg. Seine Wände und der Deckel sind ganz aus Elfenbein geschnitzt, mit reichem Goldschmuck und mit kostbaren Edelsteinen besetzt. Die Figuren sind der Heiland und elf Apostel; darüber die Bilder des Tierkreises. Die Silberplatte, welche den Boden bildet, enthält in Niello das Bild Christi, der von der Äbtissin Agnes und der Pröpstin Oderade angebetet wird; dazu im Umkreis achtzehn Brustbilder von Heiligen. Die Äbtissin ist jene kunstsinnige Markgrafentochter Agnes II., die im Jahre 1203 gestorben ist und in der Schloßkirche ein ihrer würdiges Grabdenkmal erhalten hat[3].

Hieraus ergibt sich auch das Alter des Schreines, der einstens Reliquien der seligsten Jungfrau, des hl. Servatius und der Heiligen barg, denen der Hochaltar geweiht war.

In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nahm die Elfenbeinplastik einen neuen Aufschwung, und zwar jetzt unter französischem Einfluß, der sich nicht bloß aus dem Stilcharakter, sondern auch durch ausdrückliche Zeugnisse der Übertragung von Westen nach dem Osten beweisen läßt. So berichtet die Chronik des Cistercienserstiftes Zwettl in Niederösterreich, daß Abt Bohuslaus (1248—1259) auf einer seiner Reisen zum Generalkapitel nach Citeaux treffliche Elfenbeinschnitzereien mitgebracht habe: die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde, ferner die Verkündigung und vier kleine Halbfiguren mit Kronen

[1] Heraklius III 19. [2] Oben Bd III, S. 3.
[3] Oben S. 160. Dazu Doering, Kunstdenkmäler 357.

in den Händen[1]. Es sind Arbeiten aus der Mitte des 13. Jahrhunderts und sollen dem Abte von König Ludwig IX. dem Heiligen zum Geschenk gemacht worden sein. Solche Vorbilder blieben natürlich nicht ohne Einwirkung auf die deutsche Kunstübung. Köstlich ist der durchbrochen geschnitzte elfenbeinerne Reliquienschrein im Stift St Peter zu Salzburg[2].

Ein lehrreiches Beispiel dafür, daß die Gotik sich in den Werken der Kleinkunst erst spät Bahn brach, bietet ein Elfenbeindiptychon, ein Doppelflügelaltärchen im Chorherrenstift Klosterneuburg aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Auf vier Tafeln werden in leicht vergoldeter und bemalter Elfenbeinschnitzerei Szenen aus dem Leben Mariä dargestellt. Die ziemlich langgestreckten, mäßig bewegten Gestalten haben weichen, gefälligen Faltenwurf; die Köpfe sind edel und ausdrucksvoll[3].

Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn erscheinen fein und sorgsam ausgeführt auf einem elfenbeinernen Diptychon in Würzburg, das, nach Tracht und Waffen zu urteilen, gleichfalls aus dem 13. Jahrhundert stammen dürfte. Die einzigen Spuren früherer Bemalung sind die vergoldeten Gewandsäume[4].

Wahrscheinlich aus derselben Zeit besitzt das Stift Klosterneuburg eine Elfenbeintafel mit dem Tode Mariä. Maria liegt in langer, faltenreicher Kleidung auf dem von Christus und den Aposteln umstandenen Sterbebette. Die Apostel sind kurze, gedrungene Gestalten mit unverhältnismäßig großen Köpfen und mönchähnlicher Haartracht. Die Figur des Heilandes ist schlank und ebenmäßig, mit der römischen Toga bekleidet. Christus hält mit beiden Händen ein Kind, und rechts oben in der Ecke trägt ein schwebender Engel gleichfalls ein Kind empor. Es ist in beiden Fällen die vom Körper losgelöste und in die himmlischen Freuden geleitete Seele der Mutter Gottes[5].

Unter den der Kleinkunst angehörigen zahlreichen Elfenbeinmadonnen des ausgehenden 13. und des beginnenden 14. Jahrhunderts verdient eine Figur im Hamburger Museum alle Anerkennung. Die Lieblichkeit der Jungfrau und Mutter kommt in würdiger Weise zum Ausdruck, ohne daß, wie öfters bei derartigen Darstellungen der Gotik, ein süßlicher Zug sich einmischt. Maria blickt sinnend auf das Kind, das ihr ganz zugewandt und vollständig bekleidet auf dem linken Bein der Mutter sitzt, und während ihr

[1] v. Sacken, Die Cistercienserabtei Zwettl in Niederösterreich, in: Heider und Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates II 37 ff.

[2] Abbildung in ‚Die katholische Kirche' II, Wien 1900, 439.

[3] Abbildung bei C. Lind, Aus dem Schatze des Stiftes Klosterneuburg, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1879, 67.

[4] Abbildung bei Becker und v. Hefner, Kunstwerke I, Tafel 36 f.

[5] C. Weiß, Über ein Elfenbeinschnitzwerk im Chorherrenstift zu Klosterneuburg, mit Abbildung in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1862, 141 ff.

Blick dem des Gottessohnes begegnet, scheint ihr Geist in die Zukunft zu schweifen und zu ahnen, was dem Kinde einstens bevorsteht, das die Sünden der Welt auf sich genommen hat. Mit beiden Händen, die vorzüglich gearbeitet sind, umfängt sie leicht das Kind, das in der linken Hand, wie es scheint, ursprünglich einen Apfel emporhielt. Von der Bemalung, welche die plastische Wirkung zart zu heben suchte, sind nur noch schwache Reste vorhanden; im übrigen ist das Werk unversehrt.

Weit mädchenhafter und gezierter ist eine sauber gearbeitete Elfenbeinmadonna im bischöflichen Museum zu Münster aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts[1].

Reiche Verwendung fand das Elfenbein bei den Bischofstäben des hohen Mittelalters. In frühester Zeit trugen Päpste und Bischöfe Stäbe, die dem Zepter weltlicher Fürsten ähnlich waren. Das Zepter schloß oben mit einer Kugel ab. Darauf setzte man ein Kreuz, und so entstand der Stab des Papstes. Die Stäbe der Bischöfe und Äbte aber nahmen seit dem 9. Jahrhundert allmählich die Gestalt der Pastoralien, also mit gekrümmtem Oberteil, an. Bis etwa 1200 war dies längst allgemeine Sitte geworden, die Papst Innozenz III. ausdrücklich bezeugt, wenn er sagt: ‚Die Päpste tragen keinen Stab mit einer Krümmung; sie bedienen sich keines solchen Hirtenstabes, wie ihn die Bischöfe jetzt benutzen.‘

Die ältesten bekannten Pastoralien sind sehr einfach. Ihre Ausgestaltung erfolgte nach Art der mitteralterlichen Kunst durchaus naturgemäß. Die Krümmung erinnerte an eine Schlange. Man ließ also die innerste Spitze in einem Schlangenkopf enden. Mit der Vorstellung der Schlange war die weitere Entwicklung von selbst gegeben. Die Schlange ist das Symbol der den Obern so nötigen Klugheit, mit der sich die Einfalt der Tauben verbinden soll. Nichts lag also näher als die Zusammenstellung von Schlange und Taube innerhalb der Krümmung. Die Schlange ist aber auch das Bild des Teufels. Seine Feindschaft ist gerichtet gegen die Gläubigen, und diese werden versinnbildet durch Schäflein.

Die Symbolik des Gegensatzes wird sodann das Kreuz und das Lamm Gottes einführen, das sich für die Menschheit geopfert und den Teufel besiegt hat. In der weiteren künstlerischen Entfaltung des Geheimnisses wird auch Maria in der Krümmung des Pastorale einen Platz finden; denn sie hat der Schlange den Kopf zertreten, und mit Maria sind andere Szenen aus dem Leben des Herrn gegeben, die in inniger Beziehung zu dem Grundgedanken der Erlösung stehen.

---

[1] Abbildung bei Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst 1904, 23 f und bei Clemen, Die rheinische und die westfälische Kunst 104.

Die Liturgiker anderseits hatten die beste Gelegenheit, die einzelnen Teile des Bischofstabes symbolisch zu deuten: mit der unteren Spitze soll der Oberhirt die Säumigen anspornen, mit dem Stabe selbst Schwachen eine Stütze sein, mit der oberen Krümme wird er verirrte Schäflein einfangen. Diese dreifache Bestimmung des Pastorale ist in der Tat durch Inschriften zum Ausdruck gekommen[1].

Das verschiedene Material, aus dem der Stab angefertigt wurde, erhielt gleichfalls seine sinnbildliche Bedeutung: das harte Bein weist auf die pflichtmäßige Strenge, das weichere Holz auf die vom Bischof zu übende Milde hin. Der Knauf, welcher den Schaft mit dem oberen Ansatz verbindet, trägt zuweilen das Wort homo, dem Bischof zur Mahnung, daß er, seiner eigenen menschlichen Schwäche eingedenk, Schonung gegen andere üben solle. Denselben Zweck erfüllt das manchmal auf dem unteren Beschlage eingravierte Wort parce (schone)[2].

Bereits im 11. Jahrhundert tritt innerhalb der Windung des Stabes figuraler Schmuck auf. So bei dem Hirtenstabe des heiligen Bischofs Godehard von Hildesheim (1022—1038). Sein Schaft besteht aus Eichenholz, Knauf und Krümmung aus Elfenbein. Die letztere ist noch sehr schlicht und endet in einen seitlings gewendeten Tierkopf, der ein Kreuz im Rachen hält[3].

Ein im 12. Jahrhundert oder zu Anfang des 13. entstandener und in der Kathedrale zu Brügge aufbewahrter Krummstab aus vergoldetem Kupfer zeigt schon reicheren Schmuck. Die Krümmung, welche mit romanischem Blattwerk und vier am unteren Ende in Form von Wasserspeiern angebrachten Schlangen verziert ist, umschließt eine Darstellung der Legende der hl. Valeria, wie sie durch den hl. Martial, Bischof von Limoges, vom Tode erweckt wird[4]. Ein ebenfalls aus vergoldetem Kupfer angefertigter Bischofstab des 13. Jahrhunderts zeigt eine primitive Darstellung der Verkündigung und ist mit blauen und grünen Edelsteinen und mit Emailstreifen, die in denselben Farben gehalten sind, besetzt[5].

Ein vergoldetes und bemaltes Elfenbeinschnitzwerk am Pastorale des Abtes von Klosterneuburg im Jahre 1280 zeigt in sinnreicher Gegenüberstellung die Verkündigung, wobei die allerseligste Jungfrau die um den

[1] Sehr verdienstlich ist die kunsthistorische Studie von Beissel, Der Bischofstab, in den Stimmen aus Maria-Laach 1908, II 170 ff.

[2] Vgl. Heider und Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmäler I 125 ff.

[3] Abbildung bei Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim I 98.

[4] Becker und v. Hefner, Kunstwerke III 1 f, Abbildung auf Tafel 1.

[5] Ebd. 28 f, Abbildung auf Tafel 29.

Paradiesesbaum sich windende Schlange unter die Füße tritt. Der Elfenbeinskulptur ist die Inschrift Ave Maria gratia plena beigegeben[1]. Derselbe Hinweis auf die Erlösungsidee mit Bezugnahme auf Maria findet sich im Krummstab der Äbtissin des Benediktinerinnenstiftes Nonnberg zu Salzburg, Gertraud II. (1235—1252). Die in romanische Blattornamente verlaufende Krümmung entsteigt dem offenen Rachen eines schlangenähnlichen Untieres, welches die spitze Zunge gegen das von der Rundung umschlossene, mit Nimbus und Kreuzesfahne ausgestattete Gotteslamm streckt. Goldene Buchstaben grüßen Maria als die Gnadenvolle, als Königin und Mutter der Barmherzigkeit. In den Ornamenten der Elfenbeinschnitzerei wechseln die Farben Gold und Schwarz[2].

Die Krümmung eines dem Cistercienserstifte Zwettl angehörigen Pastorale aus dem 13. Jahrhundert ist durch einen Schlangenleib gebildet, welcher die Gottesmutter mit dem Jesuskinde umschließt, vor dem der hl. Bernhard kniet — also wieder ein Hinweis auf den Sieg über den höllischen Drachen[3].

In der gotischen Zeit verschwindet allmählich das Schlangenmotiv, um dem Pflanzenornament und lieblicheren Darstellungen aus der Offenbarungsgeschichte Platz zu machen. Ein Bischofstab aus Elfenbein im Dome zu Metz aus der frühgotischen Periode hat als Krümme einen mit Blattwerk geschmückten Ast, der sich über einer reich verzierten Säule erhebt und dessen herabgebogene Spitze von einem knienden Engel gehalten wird. Innerhalb der Krümmung erscheint auf der einen Seite der Heiland am Kreuze mit Maria und Johannes, auf der andern die Gottesmutter mit dem Kinde und zwei Engeln. Ein ähnlicher Bischofstab aus der Benediktinerabtei Liesborn in Westfalen verkörpert denselben Gedanken in den weichen Formen der Übergangszeit[4]. Dagegen findet sich der Drachenkopf noch an einem prächtigen Werke der frühgotischen Kleinkunst, am Hirtenstab des Bischofs Otto I. von Hildesheim (1260—1279). Der Schaft setzt sich aus einzelnen Elfenbeinstücken zusammen, die durch vergoldete Metallringe verbunden werden. Die elfenbeinerne Krümme wird von einer vergoldeten Hülle aus zartem Pflanzenornament eingefaßt.

---

[1] C. Weiß, Der Schatz des regulierten Chorherrenstiftes Klosterneuburg in Niederösterreich, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1861, 268 ff.

[2] Heider, Der romanische Krummstab in der Schatzkammer des Benediktiner-Nonnenstiftes auf dem Nonnberge zu Salzburg, in: Heider und Eitelberger a. a. O. II.

[3] C. Weiß, Die kunsthistorische Ausstellung des Wiener Altertumsvereins, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1891, 72 ff. Vgl. A. v. Wolfskron, Der Bischofstab, dessen liturgisch-symbolische Bedeutung, ebd.

[4] Becker und v. Hefner a. a. O. II 6, Abbildung auf Tafel 8.

In der Rundung steht ein Lamm, das ängstlich zurückschaut und von dem offenen Rachen einer schlangenartigen Bestie bedroht wird[1].

Schließlich übertrug man bei dem Fortschreiten der neuen Kunst den Formenschatz der gotischen Architektur auch auf die Bischofstäbe, die nun mit Zinnen, Spitzbogennischen, Statuetten und Fialen überreich bedeckt wurden. Ein Beispiel hierfür bietet der von der Spätgotik prunkvoll dekorierte Bernwardsstab in Hildesheim mit dem strahlenden Bilde der Gottesmutter[2].

Für ein dem Bischof eigentümliches liturgisches Toilettenstück hat man irrtümlicherweise jene Kämme gehalten, die man verstorbenen Oberhirten mit ins Grab legte. Indes nach dem Zeugnis des größten mittelalterlichen Liturgikers, des Bischofs Durantis oder Durandus von Mende in Südfrankreich († 1296), bediente sich auch der gewöhnliche Priester vor der Messe des Kammes. Für den Bischof fand er außer vor der Darbringung des heiligen Opfers Verwendung durch den Konsekrator beim Ordnen des Haares nach der Salbung. Dieser Gebrauch läßt sich bis in das 7. Jahrhundert zurückverfolgen, und der Kamm des hl. Remaklus, Bischofs von Maastricht (648 bis 675), scheint das älteste bekannte Stück zu sein[3].

Diese Kämme waren nach dem Vorgang des heidnischen wie christlichen Altertums vielfach aus wertvollem Stoff, besonders aus Elfenbein angefertigt, das man mit Schnitzerei und Goldplättchen verzierte. Ihr Gebrauch war nicht auf das Mittelalter beschränkt, denn das von Papst Urban VIII. († 1644) veröffentlichte und heute noch geltende Pontifikale zählt als einen der Gegenstände, die vor der bischöflichen Weihe auf dem Kredenztische liegen sollen, gleichfalls den Elfenbeinkamm auf. Fünf Elfenbeinkämme werden in dem Schatzverzeichnis der Kathedrale zu Salisbury vom Jahre 1222 genannt mit dem Vermerk, daß es außer diesen fünf noch andere ‚an den Altären' gab. Dadurch erscheint die Annahme gerechtfertigt, daß zu dem Inventar eines jeden Altares im Dom von Salisbury ein Kamm gehörte, der aus Holz, Knochen oder Bronze sein konnte.

Besondere Beachtung wurde indes nur solchen Kämmen geschenkt, die aus edlerem Metall hergestellt waren, namentlich wenn sie sich an die Namen heiliger oder sonst bedeutender Personen knüpften. Der Kamm des hl. Ulrich,

[1] Abbildung bei Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim I 283. Der schöne frühgotische Bischofsstab im Trierer Domschatz (Palustre et de Montault, Le trésor de Trèves, pl. 16) ist französische Arbeit.

[2] Abbildung bei Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer 380.

[3] Beda Kleinschmidt, Der liturgische Kamm, in ‚Der Kunstfreund' 1905, 121 ff. Diese verdienstvolle, gründliche Studie berichtigt mehrere Irrtümer bei Otte, Kunst-Archäologie I 367, und bei Bergner a. a. O. 382.

Bischofs von Augsburg († 973), hat an dem einen Rande weiter abstehende, an dem andern näher gerückte und dünnere Zähne[1]. Die Schnitzarbeit des Mittelstückes zeigt auf der einen Seite einen Eber und einen Löwen, auf der andern ein stürmisch ausgreifendes Roß samt Reiter, welcher mit der Lanze einen zu Boden gestreckten Feind durchbohrt, der in der Rechten das Schwert, in der Linken den runden Schild hält. Vielleicht war der Kamm ursprünglich für profane Zwecke bestimmt und ist erst nachträglich liturgisch verwendet worden.

Bedeutend später ist der sog. Bartkamm Heinrichs I. in Quedlinburg anzusetzen[2]. Er hat nur eine Zahnreihe, ist auffallend schmal, aber sehr hoch und mit einer kunstvoll gearbeiteten, lyraförmigen Handhabe versehen, deren äußerer Rand mit Glasperlen und Goldplättchen, deren Mittelstück mit Blatt- und Rankenwerk verziert ist.

Von den beiden im Kölner Kunstgewerbemuseum aufbewahrten Kämmen sind auf dem einen Ranken und phantastische Tierleiber dargestellt, der andere[3] trägt ein religiöses Schnitzbild. Er ist der zierlichste aller liturgischen Kämme und wird in Zusammenhang gebracht mit dem hl. Heribert, Erzbischof von Köln († 1021). Doch scheint seine fortgeschrittene Kunst eine spätere Zeit für die Entstehung mehr zu empfehlen. Auch er hat nur eine, 12 cm breite Reihe von Zähnen, und zwar sind diese im Durchschnitt nur 5 cm lang, während die ganze Höhe des Kammes 18 cm mißt. Die Schnitzarbeit stellt die Kreuzigung dar. Der Kruzifixus mit dem Nimbus ist in der Eigenart der romanischen Stilperiode ausgeführt. Die Begleitfiguren sind Maria und Johannes, zwischen denen rechts und links vom Kreuze zwei Männer, der eine mit dem Schwamme, der andere mit dem Speere, knien. Zu Seiten der Inschrift über dem Kreuze trauern personifiziert Sonne und Mond. Neben diesen Brustbildern sind zwei verhältnismäßig große, achtseitige Rosetten angebracht, über die sich nach dem Gekreuzigten hin zwei Engel mit teilnehmender Gebärde verneigen. Ihre mächtigen Flügel ragen in die beiden Griffe der Doppelhandhabe hinein, die in pflanzenartigen Voluten endet.

Aus dem hohen Mittelalter stammen zwei Kämme im Domschatze zu Bamberg, die heute noch bei Bischofskonsekrationen gebraucht werden; ferner ein Kamm im Domschatze zu Osnabrück[4]. Das Mittelstück der Vorderseite ist durch ein vertieftes Kreissegment mit drei geschnitzten Figuren gebildet, welche geistliches Gewand und Nimbus tragen. Die mittlere ist als St Petrus

---

[1] Abbildung bei Kleinschmidt a. a. O. 122. Vgl. Kleinschmidt, Zwei mittelalterliche Elfenbeinkämme, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1907, 35 ff.

[2] Abbildung bei Creutz, Edelmetalle 106.

[3] Abbildung bei Springer, Handbuch der Kunstgeschichte II 276.

[4] Abbildung bei Kleinschmidt, Der liturgische Kamm 123.

gekennzeichnet. Ihm nahen von rechts und links in starker Bewegung die beiden andern und fassen jeder ein Buch an dessen unterem Teil, während Petrus die oberen Ränder der Bücher mit seinen Händen berührt, auf denen links vom Beschauer ein S, rechts ein R zu lesen ist. Die Buchstaben sind je von einem Kreuzchen überragt. Eine befriedigende Erklärung der Zeichen und der ganzen Szene ist noch nicht gegeben.

Es ist auch nicht ohne weiteres ausgemacht, daß dieser Kamm liturgischem Gebrauch gedient hat, da sich im Mittelalter religiöses Bildwerk häufig auf profanen Gegenständen nachweisen läßt. Im allgemeinen indes wird man sagen dürfen, daß Stoffe aus der heiligen Geschichte eher auf kirchliche, und weltliche, namentlich erotische Stoffe auf außerkirchliche Verwendung schließen lassen, wobei allerdings nicht zu leugnen ist, daß wertvollere Kämme mit harmlosen, sei es antiken sei es sonst profanen, Verzierungen und Figuren nachträglich der Sakristei überwiesen werden konnten.

Zu Einbanddeckeln geschätzter Handschriften sind größere elfenbeinerne Tafeln häufig verwendet worden. Der Trierer Domschatz allein verwahrt vier kostbare Stücke dieser Art[1]. Auch ehemalige Schreibtafeln oder Diptychen aus Elfenbein wurden dem gleichen Zwecke dienstbar gemacht[2]. Prachtvolle Einbände waren namentlich für die Evangelienbücher und andere liturgische Codices beliebt. Im Chorherrenstift Ranshofen gab es ein auf Pergament sehr schön geschriebenes Evangeliar in Folio, das Propst Adelhard 1178 hatte herstellen lassen. Die Deckel mit eingeschlossenen Reliquien bestanden aus getriebener Arbeit, wozu die Gläubigen Gold, Silber und Edelsteine beisteuerten[3].

Ein Evangeliar von etwa 1200 mit prachtvollem Einband kam aus der ehemaligen Cistercienserabtei Riddagshausen in das Herzogliche Museum zu Braunschweig[4]. Der obere der beiden Deckel aus Holz trägt eine Randleiste von Gold und ist mit Filigranverzierungen, Steinen und Perlen reich besetzt. In dieser Fassung ruht eine aus Walroßzahn hergestellte Schnitzerei: in der Mitte der thronende Christus, rechts und links die Apostelfürsten Petrus und Paulus, unten die Anbetung der drei Könige, oben die

---

[1] Abbildung bei Palustre et de Montault, Le trésor de Trèves, pl. 10 11 13 14. Das Evangeliar mit dem Deckel auf pl. 13 stammt aus Hildesheim und ist beschrieben von Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim I 165 ff.

[2] Vgl. W. Wattenbach, Das Schriftwesen im Mittelalter[3], Leipzig 1896, 62.

[3] Albin Czerny, Die Bibliothek des Chorherrenstiftes St Florian, Linz 1874, 81. Über die Bestellung eines wertvollen Einbandes für ein Plenarium bei einem weltlichen Künstler im 12. Jahrhundert s. Pez, Codex ep. II 15.

[4] Saal 2, Pultschrank 15, Nr 55.

drei Marien am Grabe. Es ist ein Kunstwerk von höchster Eleganz und Feinheit; die Bewegungsfreiheit der Figuren wirkt überraschend. Der untere Deckel weist eine hübsche Lederarbeit auf, deren heller Grund durch Abziehen der roten Lederhaut gewonnen wurde.

Während des 13. Jahrhunderts wurde zwar das Elfenbein bei Ausschmückung der Buchdeckel nicht völlig ausgeschlossen, aber seine Anwendung war doch eine beschränktere[1]. Das noch vorhandene Evangelienbuch von St Wolfgang in Oberösterreich zeigt in der Mitte des von ornamentiertem Silberblech überkleideten oberen Deckels einen ovalen Kristall. Ihn umgeben die Evangelisten, die aus Elfenbein geschnitzt sind. Auf dem unteren Deckel ist ein Bild des hl. Michael, des Schutzheiligen von Kloster Mondsee, zu dem die Pfarre St Wolfgang gehörte, eingraviert[2].

Ein noch einfacheres Verfahren zum Schmuck von Buchdeckeln kam im 13. Jahrhundert auf. Man malte Miniaturbildchen auf Pergament, belegte mit diesen den Einband und deckte sie mit dünnen, durchsichtigen Hornblättchen. Beispiele dieses minder kostbaren Schmuckes finden sich in Hildesheim und in Bamberg.

Mit vergoldeten Kupferplatten ist der eichene Einband des Lektionariums in der St Nikolaikirche zu Höxter bedeckt. Im Mittelfelde thront die Mutter Gottes, das Christkind auf dem Arme, in den Ecken sind die Evangelistensymbole wiedergegeben. Die beiden Emailplatten in kreisrunder Form, die nebst unförmlichen Bergkristallen und einigen Edelsteinen der Arbeit bunten Schmuck verleihen, dürften limousinischen Ursprungs sein und aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammen[3]. Buchbeschläge aus Bronze und derselben Zeit angehörig finden sich an einer Bibel der Universitätsbibliothek zu Würzburg[4].

Weniger geschätzte Codices, die eines starken Einbandes bedurften, wurden in Holzdeckel gebunden, die man mit Leder überzog[5].

Sehr beliebt waren im Mittelalter elfenbeinerne Blashörner. Eines der ältesten und interessantesten ist im Schatz der Münsterkirche zu Aachen aufbewahrt. Es zeigt zwischen frühromanischen Blattornamenten Jagdszenen

---

[1] In diesem Sinne ist zu verstehen Didron, Manuel 133: De la fin du XIIe à la fin du XIVe, en métal sans ivoire.

[2] Czerny a. a. O. 81 f. Von Abt Heinrich von Scheyern (1226—1259) heißt es: Evangelia auro et argento circumdedit et honeste decoravit. M. Knitl, Scheyern als Burg und Kloster, Freising 1880, 92 f.

[3] Graf Asseburg, Frühgotisches Lektionarium in der St Nikolaikirche zu Höxter, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1888, 185 ff.

[4] Abbildung bei Becker und v. Hefner, Kunstwerke III, Tafel 29.

[5] Rouveyre (Connaissances nécessaires à un bibliophile[5], 10 Bde, Paris 1900) handelt in Bd IV vom Bucheinband.

und ist der Sage nach von Harun-al-Raschid Karl dem Großen zum Geschenk gemacht worden[1]. Sehr ähnlich sind zwei im Schatze des St Veitsdomes zu Prag befindliche karolingische Hörner[2]. Die große Verbreitung, welche derartige aus Elefantenzahn geschnitzte Hörner im 13. Jahrhundert fanden, hängt mit den Kreuzzügen zusammen; denn durch Kreuzfahrer und ritterliche Pilger kamen diese Erzeugnisse des Morgenlandes in steigender Anzahl nach Deutschland und gaben neue Anregung für die heimische Beinschnitzerei. Aber sie dienten jetzt nicht mehr ausschließlich als Jagd- und Kriegshörner, sondern auch als Prunkstücke auf der Speisetafel, in kleinerer Form und mit Deckel versehen sogar als Reliquienbehälter, die man bei Prozessionen und Bittgängen in den Händen hielt oder an kunstvoll gearbeiteten Ketten um den Hals trug[3].

Rein profanem Gebrauch dienten die Handspiegel[4], deren Rückseiten oder Hüllen oft mit Elfenbeinschnitzereien geschmückt waren, in denen Frau Venus eine Rolle spielte. Eine solche Spiegelkapsel des hohen Mittelalters stellt eine zinnengekrönte Burg dar, die von Jungfrauen gegen anstürmende Ritter verteidigt wird. Blumen vertreten die Stelle der Geschosse, die von den Belagerern auf die Besatzung geschleudert und von dieser mit Kränzen und Blüten erwidert werden. Auf der obersten Zinne der Burg steht Frau Venus, sie ist geflügelt und schießt gleichfalls Pfeile auf die Ritter ab[5].

Die weitere Entwicklung der Minneschlacht zeigt die Rückseite eines Handspiegels im Großherzoglich hessischen Museum in Darmstadt. Auf diesem Relief ist die Burg glücklich genommen. Die Verteidigerinnen führen die Ritter durch das Burgtor, und die auf der Zinne stehende Frau Venus nimmt zwei von Jungfrauen geleitete Ritter huldvoll auf[6].

Eine Elfenbeinschnitzerei aus dem 13. Jahrhundert zeigt zwei kämpfende Ritter unter zeltähnlichen Baldachinen. Die Köpfe sind lebenswahr, die Rüstungen gut ausgeführt[7]. Vielleicht ist es das Bruchstück der Verzierung eines Sattels. Die Sättel waren oft vergoldet, eingelegt, mit Elfenbein-

[1] F. Bock, Über den Gebrauch der Hörner im Altertum und das Vorkommen geschnitzter Elfenbeinhörner im Mittelalter, in: Heider und Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmale II 127 ff.

[2] Podlaha, Domschatz 3 ff. mit Abbildung.

[3] Abbildung bei Otte, Kunst-Archäologie I 210.

[4] Vgl. oben Bd I, S. 69.

[5] Abgebildet und beschrieben in Becker und v. Hefner, Kunstwerke II 29 f, Tafel 49 und 61. Danach befindet sich das Stück in der Fürstlich Oettingen-Wallersteinischen Bibliothek.

[6] Eye und Falke, Kunst und Leben der Vorzeit I 45. J. v. Falke, Geschichte des Geschmacks im Mittelalter[2], Berlin 1892, 166 f.

[7] Becker und v. Hefner a. a. O. 7, Abbildung auf Tafel 10.

platten oder bemaltem Leder geschmückt, auch emailliert. Als eine überaus kunstreiche Arbeit schildert Hartmann von Aue um 1200 im Erec den Sattel der Enite[1]. Er war aus Elfenbein, mit Gold und Edelsteinen verziert und trug außer allerhand Getier die Bilder mehrerer Szenen aus der Äneide. Wertvoller Schmuck kam auch am Pferdegeschirr und an den Wagen vor.

Ähnliche Arbeiten, teils selbständig, teils zur Zierde an größeren Werken der Goldschmiedekunst, wurden aus Bein und Walroßzahn hergestellt. ‚Theophilus' beschreibt eingehend den Vorgang bei derartiger Schnitzerei[2]. Zwei aus Walroßzahn gefertigte Schachfiguren aus dem 12. oder 13. Jahrhundert, jetzt in Berlin und in Leipzig, zeigen noch deutlich Spuren von Bemalung und Vergoldung. Sie stellen Bischöfe auf ihrem Thronsessel dar[3]. Die Figürchen dürften mit den Läufern gleichbedeutend sein. Heißt ja noch heute der Läufer in Dänemark, in Island und in England ‚Bischof'.

Drittes Kapitel.

Arbeiten aus Stein, aus unedeln Metallen und aus Holz.

Unter den aus Stein und aus unedeln Metallen bestehenden kunstgewerblichen Schöpfungen nahmen die zur Spendung der Taufe bestimmten Gefäße eine hervorragende Stellung ein. Ihre Form ist sehr verschieden. Es gibt deren zylindrische, andere in Gestalt eines Pokals, wieder andere bevorzugen die nach unten abgeschrägte Kufenform, sind ohne Stützen oder stehen auf Füßen, auf Tieren oder werden von menschlichen Figuren getragen. Am Rhein sind häufig halbkugelförmige, auf einem kräftigen Mittelständer ruhende Schalen, die ringsherum von dünnen Säulchen umgeben werden, welche mit ihren Kapitellen bis zum Abschlußgesims reichen[4].

Von figürlichen Darstellungen finden sich an Taufgefäßen Szenen aus dem Leben des Herrn, namentlich seine Taufe im Jordan, auch Typen aus dem Alten Testament. Der im Taufakt sich vollziehende Vorgang aber, die Reinigung der Seele von den Makeln der Sünde, hat ihren drastischen

[1] Oben Bd IV, S. 10. Hartmanns Text ist abgedruckt bei v. Schlosser, Quellenbuch 290 ff. Vgl. Boeheim, Waffenkunde 197 ff, mit Abbildung.

[2] Theophilus III 92 f.

[3] Becker und v. Hefner a. a. O. I 79 f, Abbildung auf Tafel 63. Abbildungen anderer Schachfiguren aus Walroßzahn bei Thomas Wright, A History of Domestic Manners and Sentiments in England during the Middle Ages, London 1862, 202—205.

[4] Vgl. W. Effmann, Romanischer Taufstein zu Geistingen, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1889, 351 f.

Ausdruck gefunden in der Anbringung von allerlei Bestien und unreinen Tieren [1].

Der Stoff, aus dem diese Gefäße gefertigt sind, ist Stein oder Metall; in Dorfkirchen sind sie auch aus Holz mit eingelegten metallenen Becken und einem Deckel darüber. In größeren Gotteshäusern überwiegt entschieden der Stein, und selbst in Schleswig-Holstein, wo erzene Kessel in Menge vorkommen, gibt es auch viele Steingefäße [2] oder Fünten (von fons), wie sie in Norddeutschland mit provinzieller Bezeichnung auch genannt werden.

Der wahrscheinlich dem 13. Jahrhundert angehörige Taufstein in der Jakobikirche zu Greifswald [3] besteht aus zwei großen erratischen Granitblöcken und hat die Form eines Kelches der älteren Zeit [4]. Der obere Teil mit einem Becken, dessen Weite das vollständige Eintauchen des Kindes in das erwärmte Taufwasser ermöglichte, ist schmucklos. Den Knauf vertritt ein starker Wulst, und der niedrige Fuß zeigt einen größeren samt zwei kleinen Ringen.

Von dieser Einfachheit sticht ein viel älterer Taufstein zu Freckenhorst in Westfalen durch seine Bildwerke vorteilhaft ab. Für die Zeit, aus der dieser Taufstein zu stammen scheint, etwa 1129, ist es eine überraschende Fülle von Skulpturen, mit denen er geziert ist: Reliefs aus dem Leben des Heilandes, unterhalb dieser Löwenfiguren von abschreckender Wildheit [5].

Den kunstgeschichtlich wertvollen romanischen Taufstein der Pfarrkirche St Maria zu Königsberg in der Neumark hat man ins Freie geschafft und als Blumentisch verwendet [6].

Sind auch die metallenen Taufbecken an Zahl mit denen aus Stein nicht zu vergleichen, so stehen doch einige Erztaufen des 13. Jahrhunderts künstlerisch sehr hoch und sind ein Zeugnis dafür, daß man sich auf den Bronzeguß, der in den beiden vorausgehenden Jahrhunderten weit mehr Gegenstände in seinen Bereich gezogen hatte, doch auch während des 13. Jahrhunderts in Deutschland

---

[1] Z. B. an den Taufsteinen in den Domen zu Brandenburg und zu Limburg a. d. L. Otte, Kunst-Archäologie I 306 493 [2]. Abbildung des Limburger Beckens in ,Die katholische Kirche' II 85.

[2] Beispiele bei Otte a. a. O. 314. E. Sauermann, Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein, Lübeck 1904.

[3] Theodor Pyl, Geschichte der Greifswalder Kirchen I, Greifswald 1885, 622.

[4] Vgl. oben S. 207.

[5] Lübke, Mittelalterliche Kunst in Westfalen 372 f. W. Effmann, Die Bildwerke auf dem Taufsteine in der Stiftskirche zu Freckenhorst, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1889, 109 ff. Creutz, Anfänge 61 63. Vgl. ,Einiges über die alten, vorreformatorischen Taufsteine des deutschen Nordens', im Pastoralblatt des Bistums Münster 1893, mehrere Abhandlungen.

[6] Adler, Backstein-Bauwerke 98 f, mit Abbildung.

trefflich, ja besser als irgendwo anders verstand. Sporadisch trifft man metallene Taufbecken in ganz Deutschland an, besonders zahlreich aber sind sie in der nördlichen Tiefebene wegen des Mangels an Steinmaterial.

Die denkbar einfachste Form für ein Taufgefäß ist ohne Frage die eines Zylinders, der ohne jegliche Stütze auf dem Boden steht. Derartige Kessel haben sich zwei von hervorragendem Kunstwert erhalten. In der Bartholomäuskirche zu Lüttich steht der erste, ein mit Recht vielbewunderter Bronzeguß aus dem Jahre 1112[1]. Dieses Becken ist dem ‚ehernen Meere' des salomonischen Tempels nachgebildet und ruhte wie dieses einstens auf zwölf erzenen Rindern, von denen nur noch neun erhalten sind. Die Inschrift bezeichnet sie als Typen der Apostel.

Das zweite, in schlichtester Kufenform angelegte, aber reizvoll ausgeführte Taufbecken befindet sich im Dom zu Würzburg (Bild 66 auf Tafel 18). Es ist das einzige bedeutendere Erzgußwerk, das sich aus dem 13. Jahrhundert in Süddeutschland nachweisen läßt. Zwischen kräftig vorspringenden Strebepfeilern liegen an der Kesselwandung acht Arkaden mit je zwei krabbenbesetzten Spitzgiebeln[2].

Ist diese Gliederung durchaus gotisch, so tragen auch die in die Arkaden eingestellten Figuren das Gepräge der fortgeschrittenen Gotik. In starkem Relief sind würdig geschildert die Verkündigung, die Geburt, die Taufe im Jordan, die Kreuzigung, die Auferstehung, die Himmelfahrt, das letzte Abendmahl und das Jüngste Gericht.

Die Würzburger Erztaufe gewinnt dadurch noch an kunstgeschichtlichem Wert, daß sie zu den frühesten gotischen Bildwerken zählt, welche inschriftlich nicht bloß den Künstler und den Stifter, sondern auch die Entstehungszeit angeben. Die Figuren des Stifters Walther und des Meisters Eckhard von Worms sind in der Auferstehungsszene untergebracht; dazu die Jahreszahl 1279[3].

Die Erztaufe im ‚Kapitelssaal' des Doms zu Halberstadt[4] ist ein nach unten sich wenig verjüngender Kessel mit vier kurzen Füßen. Das Ornament des oberen Streifens ist gleich den Palmetten, welche den unteren Rand umsäumen, ausgesprochen romanisch. Gotisch dagegen ist der archi-

[1] Abbildung bei O. v. Falke, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes I 264/265.

[2] Auch das Taufgefäß in Niedermünster zu Regensburg ist ein Bronzeguß aus dem 13. Jahrhundert. Otte a. a. O. 316. Graf Walderdorff, Regensburg 210.

[3] Die Inschrift heißt: Anno inc. Dom. MCCLXXIX regnante Rudolfo rege Romanorum, anno regni sui sexto, et Bertholdo dicto de Sterrenberc episcopo ecclesiae istius, anno pontificatus sui quinto, procurante Walthero plebano capellano eiusdem completum. Das Urteil Dehios (Handbuch I 327), der die Formen der Würzburger Erztaufe roh nennt, kann ich auf Grund eigener Beobachtung nicht teilen.

[4] Abbildung bei Mundt, Erztaufen, Tafel 34; vgl. S. 58 f.

tektonische Rahmen, in den der Meister seine Darstellungen aus dem Leben des Herrn untergebracht hat. Es sind unter stumpfwinkligen Arkaden flach erhabene Reliefs, deren Mißverhältnisse sich wohl nur dadurch erklären lassen, daß der Gießer Malereien als Vorlagen benutzt und mit geringem Verständnis in die Plastik umgesetzt hat.

Etwas jünger ist die eherne Fünte in der Martinskirche zu Halberstadt, welche von vier jugendlichen Kniefiguren, den personifizierten Paradiesesströmen, in noch vorherrschend romanischer Ausführung getragen wird[1]. Ihre großen Köpfe stoßen an den weit vorspringenden Streifen, der den unteren Rand des Kessels umgibt und mit einem palmettenartigen Ornament geziert ist. Derselbe Schmuck kehrt unter dem oberen Rande der Schale wieder, deren Mantel unter acht gotischen Arkaden, von denen jede wie bei dem Würzburger Kessel mit zwei Maßwerk-Spitzgiebeln gedeckt ist, dieselben neun Szenen[2] von der Verkündigung bis zur Taufe im Jordan vorführt, wie sie sich an dem Taufkessel im Domschatz zu Halberstadt finden. Es sind teilweise recht ansprechende Darstellungen, die in Ausdruck und Haltung den Fortschritt der Gotik bekunden, aber doch die schematischen Steifheiten der romanischen Plastik noch nicht völlig abgestreift haben. Die Giebelwinkel der einzelnen Arkaden sind vom Künstler gewissenhaft ausgenützt worden. Namentlich sind es Engelsgestalten mit Weihrauchfässern, deren er sich zur Füllung bedient hat. Ein solches Figürchen ist bei der Krippe des neugebornen Gotteskindes angebracht, dazu außer dem Stern eine Ampel. Eine Ampel hängt auch über der Darstellung im Tempel. Über dem Bilde des bethlehemitischen Mordes trägt ein Engel in einem Tuch die Seelen dreier Kinder gen Himmel.

Die Arbeit wird Ende des 13. oder Anfang des nächsten Jahrhunderts angefertigt worden sein.

Keine mittelalterliche deutsche Stadt birgt Erzarbeiten in solcher Menge und von so hohem Werte wie das in der Nähe des erzreichen Harzes gelegene Hildesheim. Hier hatte einstens Bischof Bernward († 1022) die edle Gießkunst mächtig gefördert. Hier reiht sich seinen Erztüren und seiner Säule der von unbekannter Hand stammende Bronze-Taufkessel (Bild 65 auf Tafel 18) aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts an, wohl das köstlichste Denkmal dieser Art[3]. Seine Gesamthöhe beträgt 1,70 m, sein größter Umfang 3 m.

[1] Lüer, Unedle Metalle 313. Mundt, Erztaufen 59 f. mit Abbildung auf Tafel 35.

[2] Verkündigung und Heimsuchung füllen eine Arkade.

[3] Die gründlichsten Arbeiten hierüber sind von Beissel, Der Taufbrunnen des Domes zu Hildesheim, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1890, 385 ff. und von Adolf Bertram, ebd. 1900, 129 ff 161 ff, mit zahlreichen Abbildungen. Vgl. Sauer, Symbolik 138 f.

Das Kunstwerk steht jetzt in der letzten nördlichen Seitenkapelle des Hildesheimer Domes, befand sich aber einstens nach mittelalterlicher Gepflogenheit im Westen des Mittelschiffes, also in der Nähe des Einganges, um anzudeuten, daß der Mensch durch die Taufe in die Kirche eintritt.

Der Hildesheimer Taufbrunnen stellt sich im wesentlichen dar als Kessel, der sich nach oben sanft erweitert und von vier Männergestalten getragen wird. Mitten unter dem Kessel steht das Abflußrohr zwischen vier kugelfassenden Adlerklauen. Der kegelförmig ansteigende Deckel endet in einen knospenartigen Knauf, durch den die Zugstange läuft.

Der Mantel des Kessels ist mit vier unter romanischen Kleeblattbogen gestellten Gruppenreliefs verziert. Das Hauptbild ist die Taufe Christi. Der Heiland steht entkleidet im Jordan, der ihn, wie so häufig in altchristlichen Darstellungen, gleich einem Wellenberge bis an die Hüften bedeckt, so daß nur der Oberkörper frei bleibt. Johannes naht rasch von links und legt seine Rechte an das Haupt Christi, über dem der Heilige Geist in Gestalt einer Taube und Gott Vater sichtbar ist. Dem Täufer gegenüber, also rechts vom Beschauer, halten zwei Engel die Gewänder des Herrn.

Zu beiden Seiten der Taufe Christi und getrennt durch Säulchen werden die Wirkungen des Taufsakramentes in zwei alttestamentlichen Vorbildern beleuchtet. Durch das Taufwasser wird die Seele befreit von der Knechtschaft der Sünde und erhält das Anrecht auf das Himmelreich. Als Typen dieser Vorgänge galten von alters her der Zug des Volkes Israel durch das Rote Meer und seine Befreiung aus der ägyptischen Sklaverei, ferner der Zug der Juden durch den Jordan und die Aussicht auf den Besitz des Gelobten Landes. Dort teilt Moses [1], der in der Linken die Gesetzestafeln hält, mit dem Stabe in der Rechten die Wassermassen und bahnt den hurtig folgenden Juden mit Spitzhüten auf dem Kopf einen wunderbaren Weg durch die Fluten, welche in kurzem den Pharao samt seinen Leuten verschlingen werden. Auf dem zweiten Bilde tragen zwölf Männer mit unbedecktem Haupt und aufgeschürzt die Bundeslade durch den Jordan, ihnen voran Josua mit aufgeschürzter Tunika und mit Mantel, der durch eine Spange zusammengehalten wird.

Diesen drei Bildern auf dem Kessel entsprechen ebensoviele auf dem Deckel: der bethlehemitische Kindermord, die büßende Sünderin vor Christus bei dem Pharisäer und die personifizierte Caritas. Auf dem ersten erscheint ein Krieger in Schuppenpanzer, Mantel und Helm, der mit dem Nasenschutz versehen ist, unter der Mitte des Kleeblattbogens und ist im Begriff, den Befehl des seitlings thronenden Herodes, neben dem der Knappe mit dem Königsschwert

[1] Johannes der Täufer, Moses, Aaron und die Propheten in den Medaillons des Deckels sind mit Nimben dargestellt.

steht, auszuführen. Der Henker schwingt die Mordwaffe gegen ein Knäblein, das eine von tiefstem Schmerz erfüllte Mutter in den Armen hält; eine andere, die ihr Kind stillt, sucht den Liebling durch die Flucht zu retten.

Das Deckelbild daneben führt den Heiland vor, wie er zwischen zwei Pharisäern an einem Tische sitzt, auf dem kleine Brote, eine Bretzel, ein Fäßchen, wohl mit Salz, und drei Messer liegen. Von rechts her ist eine Frau hereingetreten und hat sich vor der Tafel niedergeworfen, um die Füße des Herrn zu benetzen und mit ihrem reichen Haarschmuck abzutrocknen. Der Reueschmerz auf ihrem zum Erlöser emporgerichteten Antlitz, die majestätische Ruhe und Sanftmut des Herrn und die Selbstgerechtigkeit der beiden Juden sind trefflich gezeichnet.

Unter dem Hauptbogen des dritten Deckelbildes hat eine ungemein liebliche Figur Platz genommen. Es ist die christliche Caritas unter dem Symbol einer jugendlichen, gekrönten und mit Nimbus versehenen Fürstin. Nach einer sehr ansprechenden Vermutung könnte der Künstler oder sein Ratgeber bei dem Entwurf dieser Szene an die Landgräfin Elisabeth von Thüringen gedacht haben, deren Leben sich im Dienste heldenmütiger Nächstenliebe aufgezehrt hatte und die zur Zeit, da das Taufbecken entstand, unter Vermittlung Konrads II., Bischofs von Hildesheim, kanonisiert wurde[1]. Rechts und links von der Mittelfigur sind sechs Notleidende symmetrisch gruppiert. Kniend empfangen ein Hungriger und eine Dürstende aus der Hand der gütigen Spenderin Nahrung und Trank. Der dritte ist am Stabe und an den Muscheln als Pilger erkennbar; er bittet um Unterkunft in einer Herberge. Ihm steht ein Nackter gegenüber, der sich soeben bekleidet. Am Fuße des Thrones liegt ein Kranker und blickt ein Gefangener durch ein Gitterfenster. Damit sind die bei Matthäus (25, 35 f) aufgezählten sechs Werke der leiblichen Barmherzigkeit geschildert.

Im Interesse der Ikonographie und des Verständnisses der Symbolik muß es als ein Glück bezeichnet werden, daß der Sinn dieser Bilder durch beigesetzte, über alle Zweifel klare Inschriften vor jeglicher Mißdeutung geschützt ist. Auch diese Bilder stehen in innigstem Zusammenhange mit dem Sakrament der Taufe. Sie stellen dar die Bluttaufe, ferner die sühnende Kraft der büßenden und der werktätigen Liebe, welche, einer wiederholten Taufe vergleichbar, die nach der ersten begangenen Sünden tilgt.

Einem andern Gesichtskreis gehören die zwei letzten Gruppenbilder an. Es ist zunächst am Kessel das Widmungsbild mit der thronenden Mutter Gottes und dem Kinde, das sein rechtes Händchen ausstreckt und das Kinn der Mutter umfaßt. Maria ist die Patronin des Hildesheimer Domes; ihr

[1] Bertram in der Zeitschrift für christliche Kunst 1900, 146.

soll auch das Taufbecken geweiht sein. Rechts und links von ihr stehen die Nebenpatrone des Gotteshauses, die Bischöfe Godehard und Epiphanius mit auffallend niedrigen Hirtenstäben[1]. Ganz klein kniet tief unten an den Stufen des Thrones der sonst nicht nachgewiesene Stifter Wilbernus in geistlicher Tracht, vielleicht ein Kanonikus, und hält zur Himmelskönigin empor das Spruchband mit den Worten: ‚Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade.‘ Ihre größte Gnade aber ist, daß sie Jungfrau blieb und Mutter des Allerhöchsten wurde. Dies sollte durch das letzte Gruppenbild des Deckels verherrlicht werden. Auf einem Altar, an dessen Seiten Moses und Aaron stehen, ragen zwölf Gerten hoch empor. Nur die mittlere von ihnen blüht, die übrigen sind dürr. Es ist der Stab Aarons, dessen wunderbare Blüten und Früchte das Geheimnis der jungfräulichen Mutterschaft Mariä versinnbilden.

Außer den acht Hauptdarstellungen mit etwa 60 Figuren verteilen sich noch zwanzig Einzelreliefs über die gesamte Oberfläche, so daß auf dem Mantel des Kessels und auf dem Deckel jedes Plätzchen sorgsam ausgenützt erscheint, ohne daß die Einheit und Übersichtlichkeit des Kunstwerkes dadurch gestört werden. Denn von all diesen Figuren hat nicht eine einzige bloß ornamentalen Zweck, sondern sie dienen ohne Ausnahme der Grundidee, welche nur ein gut geschulter Theologe so streng durchführen konnte, wie die Inschriften es bezeugen.

Die zwanzig Einzelfiguren liegen sämtlich auf den vier Einteilungslinien des ganzen Reliefschmuckes, so daß auf jede Achse fünf Bilder entfallen. Die Achsen sind markiert durch je vier Säulchen auf dem Kessel und auf dem Deckel: sie bedingen die Achtzahl der Gruppenbilder. Die fünf Figuren nun, die in jeder Achse liegen, sind von unten nach oben ein knieender Träger, der einen Krug mit Wasser ausschüttet, ein Medaillon unter jedem Säulchen, eines über jedem Säulchen, ein Evangelistensymbol und auf dem Deckel ein Brustbildchen. Die vier prächtigen, zum Teil wenig bekleideten tragenden Männer sind die Personifikationen der vier Paradiesesflüsse Tigris, Phison, Euphrat und Geon. Darüber stehen in den Rundbildern und genau entsprechend dem Charakter der betreffenden Flußfigur, nach der bei Ambrosius durchgeführten Allegorie, die Kardinaltugenden: über dem wilden Tigris die Tapferkeit mit Schild und Schwert, über Phison, dessen Antlitz das Gepräge des gereiften Alters trägt, die Klugheit mit Buch, Schlange und Textband: ‚Seid klug wie die Schlangen‘; über dem fruchtbaren Euphrat die segenspendende Gerechtigkeit mit der Wage; über dem als Nil gedachten Geon, an dem die Israeliten mit gegürteten Lenden[2] das Lamm aßen, die Mäßigkeit,

[1] Vgl. oben S. 103. [2] 2 Mos 12, 11.

welche den Wein mit Wasser mischt[1]. Die oberen Medaillons am Kessel und die Büsten längs der Achsen des Deckels stellen Propheten dar.

Die Beziehung dieser Gestalten zur Taufe liegt nahe. Denn das Wasser des Paradieses, wo Leben und Unschuld ihren Ursprung genommen haben, teilte sich, wie der Priester bei der Wasserweihe am Karsamstag singt, in vier Ströme, um die ganze Welt zu befruchten. Das Paradieseswasser ist also ein inhaltreiches Sinnbild für das Taufwasser, aus dem für die Seele neues Leben und neue Unschuld strömt. Das sind die Tugenden, die ihr bei der Taufe eingegossen werden und aus denen der Künstler die für das praktische Leben notwendigsten Kardinaltugenden in seiner Darstellung besonders hervorgehoben hat. Ein Strom von Weisheit und Lehre ergoß sich sodann durch die Propheten über das auserwählte Volk, ein anderer Strom der Gnade und des Heiles in den vier Evangelien über die ganze christliche Welt[2].

Das ist der sehr natürliche und doch ohne die inschriftliche Erklärung schwer zu findende Sinn des folgerichtig durchgeführten und ebenso einheitlich wie geistvoll in sich abgeschlossenen Bilderzyklus am Taufbecken im Dom zu Hildesheim[3]. Die Zeichnung ist meistens sehr gut, die Ausführung eines vollendeten Meisters würdig. Vorzüglich sind die Flächeneinteilung und die Gruppierung des behandelten Ideenstoffes, die Ausprägung der Gemütsstimmungen, die Hervorhebung des dramatischen Elements, die feine Charakterisierung der Paradiesesströme, die durchaus individuelle Gestaltung der in hohem Relief gearbeiteten Prophetenbüsten auf dem Deckel. An dem Hildesheimer Taufbecken haben sich feinsinnige Spekulation, wohltuender Realismus und hohe technische Fertigkeit zur Schöpfung eines herrlichen Kunstwerkes verbunden, das in der drastischen Wiedergabe damaliger Lebensgewohnheiten zugleich ein lehrreiches Denkmal der Kulturgeschichte geworden ist.

Gegenüber dem Hildesheimer Kunstwerk ist die Erztaufe in der Marienkirche zu Rostock[4] eine Handwerkerleistung. Die Gestalt des Kessels ist die nämliche wie zu Hildesheim. Doch ist der Deckel unverhältnismäßig hoch, so daß das ganze Gefäß sich bis etwa 3 m erhebt. Es ist der Inschrift zufolge eine Rostocker Arbeit aus dem Jahre 1290.

---

[1] Die Figur der Mäßigkeit ist umrahmt von dem horazischen: Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.

[2] Über die Verbindung der vier Paradiesesströme mit den Evangelisten vgl. Sauer, Symbolik 62² 244.

[3] Didron (Manuel 187) sagt: Je ne connais rien, de la base au couvercle, comme iconographie et comme texte, de plus théologique et de plus poétique que ce font de Hildesheim.

[4] Friedrich Schlie, Die eherne Fünte von St Marien zu Rostock, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1894, 129 ff. Mundt, Erztaufen 41 ff.

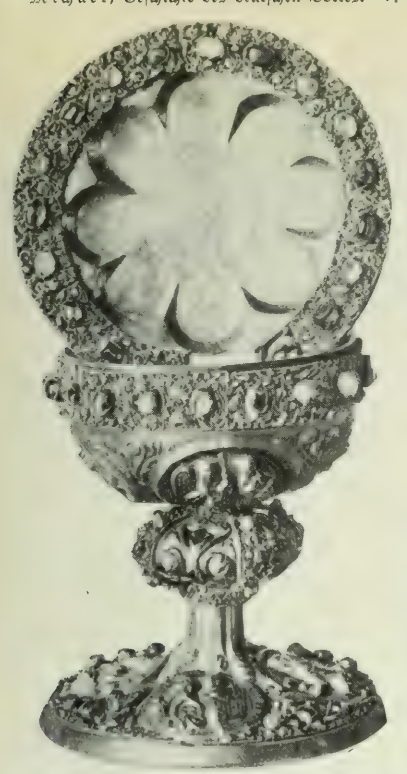


Bild 64. **Kelch und Patene in der Godehardikirche zu Hildesheim.**
(Phot. Dr F. Stoedtner, Berlin.) S. 208.



Bild 65. **Taufbecken im Dom zu Hildesheim.**
(Phot. Bödeker, Hildesheim.) S. 232.

Bild 66. **Taufbecken im Dom zu Würzburg.** (Phot. Dr F. Stoedtner, Berlin.) S. 231.

Bild 67. **Hosannaglocke im Münster zu Freiburg i. Br.** S. 247 u. 251.

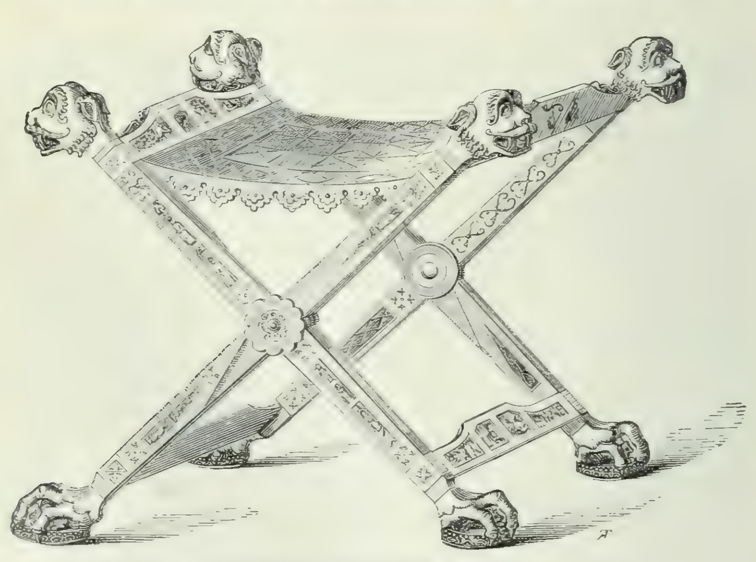


Bild 68. **Faltstuhl im Stift Nonnberg zu Salzburg.** S. 276.

Wie das Becken in Hildesheim wird auch das Rostocker von vier knienden Männerfiguren getragen, die ziemlich große leere Krüge umstürzen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß diese Gestalten die vier Paradiesesströme vorstellen sollen; aber ebenso zweifellos ist, daß sie durch Aufschriften als die vier Elemente bezeichnet sind. Sie wurden also, wie es scheint, ursprünglich für eine andere Verwendung gearbeitet und erst nachträglich unter den Taufkessel gesetzt. Während nun diese Figuren noch einen stark romanischen Anstrich tragen, bekundet die Wandung des Beckens schon den Einfluß der Gotik. Denn zwischen dem oberen, mittleren und unteren Inschriftbande laufen in zwei Reihen je 16 flache gotische Kleeblattbogen. Diese Bogen, unter denen in der Regel nur je eine Figur steht, ruhen auf Säulchen mit Schaftringen.

In der unteren Reihe sind folgende Szenen dargestellt: die Verkündigung, mit Maria, über deren Haupte die Taube sichtbar ist, und Gabriel; die Heimsuchung, mit Maria und Elisabeth, die sich umarmen; die Geburt des Heilandes, mit Maria, dem Christkind, dem hl. Joseph, den Köpfen von Ochs und Esel und dem Stern in der Höhe; die frohe Botschaft an die Hirten, wobei der eine zu dem herniederschwebenden Engel aufblickt und ehrfurchtsvoll das Haupt entblößt; der Kindermord, mit dem gekrönten Herodes auf seinem Throne und einem Häscher, der das Kind einer klagenden Mutter tötet; die Flucht nach Ägypten, mit Maria samt dem Kinde auf einem Esel, den Joseph leitet; die Anbetung der heiligen drei Könige, mit dem Stern über der Gottesmutter; die Darstellung im Tempel, mit Maria und Simeon, der das auf dem Altare stehende Kind mit seinen verhüllten Händen hält.

Die obere Reihe enthielt noch zwei Bilder aus der Jugend des Herrn: Maria mit dem Kinde auf dem Arm und Maria auf dem Gange zum Tempel samt dem neben ihr stehenden Jesusknaben mit dem Kreuznimbus und einem Körbchen, aus dem er eine Opfergabe emporhält, um sie der freundlich herabblickenden Mutter zu zeigen; daran schließen sich: die Versuchung, mit Satan, der auf einen Haufen Steine zeigt, aus denen der Herr Brot machen soll, eine Zumutung, die Christus mit ablehnender Gebärde zurückweist; der Verrat, mit Judas, dem ein Jude in der linken Hand Geldstücke hinhält; die Gefangennehmung, mit Christus, den Judas küßt, und zwei Schergen, von denen der eine eine Keule, der andere eine Fackel und eine Axt trägt; die Verurteilung Christi, dessen Figur fehlt, mit Pilatus, dem ein Diener Krug und Schüssel zum Waschen der Hände reicht, während von der andern Seite ein rasch herbeigeeilter Bote dem Landpfleger die Botschaft seiner Frau meldet; die Geißelung, mit Jesus an der Säule und zwei Kriegsknechten; die in kleinerem Maßstabe ausgeführte Kreuzigung, mit Maria und Johannes unter einem einzigen Bogen; die Auferstehung, mit dem aus dem Grabe erstehenden Heilande, der die Kreuzesfahne trägt, und zwei kleinen Wächtern in Ketten-

panzern; endlich die Erscheinung des Herrn als Gärtners mit dem Spaten in der Hand vor der knienden Magdalena. Also 18 Szenen unter den 32 Kleeblattbogen.

In acht dieser Darstellungen erscheint Maria, die Patronin der Kirche. Sie hat an dem Taufkessel dadurch noch eine besondere Huldigung erfahren, daß der Inschriftstreifen das Ave Maria in der damals üblichen Gestalt[1] und das vollständige Salve regina in eingetieften Majuskeln aufweist.

Sind die Figuren der Kesselwandung getrieben, so wurden die auf dem steilen Deckel, an dessen unterem Rande aus Löwenrachen vier starke Ringe hängen, selbständig gegossen und als fertige Arbeit erst später angeheftet.

Von den drei Reihen der Deckelfiguren holt die untere zwei Szenen aus dem Leben des Herrn nach, die am Mantel des Kessels übergangen worden waren: die Taufe und die Himmelfahrt. Die Taufe Christi ist in engem Anschluß an den kirchlichen Akt wiedergegeben; außer den wesentlich geforderten Gestalten gewahrt man einen Engel mit einem Buch und mit der brennenden Tauferze. Ein anderer Engel trägt das Kleid des Herrn, und hinter diesem steht ein Ministrant mit Weihrauchfaß samt Schiffchen. Dem nämlichen Gesichtskreise ist auch das Öl- oder Chrisamfläschchen entnommen, welches der Täufer in der linken Hand hält[2]. Der schematisch gezeichnete Jordan aber hat sich hier zu einem Wasserberge gestaltet, der dem Heilande bis hoch an die Brust reicht.

In derselben Reihe sind mehrere Gestalten untergebracht, die sich nicht näher bestimmen lassen, da Aufschriften fehlen: ein Diakon, mehrere Bischöfe, wahrscheinlich auch ein Papst und etliche weltliche Gestalten.

Die zweite Reihe zeigt Christus den Herrn mit dem Kreuznimbus unter den klugen und törichten Jungfrauen in der hergebrachten typischen Darstellung. Darüber stehen noch drei Frauen, die eine mit Kelch und Krone, also offenbar das Symbol der Kirche. Den Abschluß des Deckels bildet die im Verhältnis zum ganzen Kessel allzu groß geratene Heiliggeisttaube mit ausgebreiteten Flügeln und einem Adlerkopfe.

Das künstlerisch Beste an der Erztaufe in der Rostocker Marienkirche ist die monumentale, im ganzen ansprechende Grundform. Hierin hat sie die größte Ähnlichkeit mit der Hildesheimer. Im übrigen hält sie mit dieser den Vergleich nicht aus. Denn geistreiche Konzeption des Reliefschmucks und deren mustergültige Ausführung können ihr nicht nachgerühmt werden. Es fehlte in Rostock jene Tradition, die in Hildesheim seit den Tagen Bernwards für die Künstler eine Schule feinsinnigen Geschmacks und vorzüglicher Technik geworden war.

---

[1] Vgl. vorliegenden Werkes Bd I, S. 226.

[2] Vgl. Haseloff, Malerschule 122.

Im äußeren Aufbau und in der dekorativen Behandlung des Kessels hat mit dem Rostocker Becken die Bronze-Fünte zu St Marien in Wismar[1] große Ähnlichkeit. Träger sind hier drei kniende Engelsgestalten in Untergewand und Mantel mit den üblichen Schließen daran. Wie in Rostock ist der Kessel auch in Wismar mit zwei Reihen bildlicher Darstellungen aus dem Leben des Heilandes von dessen Taufe bis zu seiner Glorie als Weltherrscher geschmückt. Die Figuren stehen unter Winkelgiebeln oder unter flachen Spitzbogen mit Fialen und Krabben. Um den unteren Rand des Beckens ist ein dichter Kranz von Weinlaub und Trauben gelegt. Die zwei Streifen zwischen den beiden Figurenreihen und unterhalb des oberen Randes, welche offenbar für eine Inschrift bestimmt waren, sind aus unbekannten Gründen leer geblieben. Auch ein gleichzeitiger Deckel fehlt. Infolge des Mangels jeder chronologischen Angabe ist die Zeit der Entstehung des Beckens nicht mit Sicherheit anzugeben. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Fünte dem Hans Apengeter[2] angehört, der im Jahre 1337 eine ganz ähnliche für die Marienkirche in Lübeck angefertigt hat. Aber es ist auch nicht unwahrscheinlich, daß die tüchtigere Leistung zu Wismar von einem unbekannten Meister stammt und wegen ihrer Verwandtschaft mit dem Rostocker Becken nicht lange nach 1290 entstanden ist. Dagegen muß das in der Regel auf 1284[3] angesetzte Taufbecken zu Imsum im Lande Wursten, westlich von der Elbemündung, laut Inschrift um genau 100 Jahre jünger gelten.

Im Gebiet der unteren Elbe tritt auch der primitive Typus des Kessels mit drei Beinen mehrfach auf, so in Eddelak, Oberndorf, Twistringen, Tellingstedt, Midlum und in der Erztaufe aus Nordlega, jetzt im Provinzialmuseum zu Hannover[4].

Nachweislich zum ersten Male findet sich diese Form bei den Taufkesseln in Dom zu Osnabrück und im benachbarten Ösede aus dem Ende des 12. oder dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Das Becken des Osnabrücker Gefäßes ist in der oberen Hälfte mit fünf Halbkreisen verziert, deren Scheitel nach unten gerichtet sind und die außer den Figuren der Apostel Petrus und Paulus die Gestalten Christi, des Täufers und eines dienenden Engels, sämtlich mit schönen Köpfen, umschließen. Die datumlose Inschrift erwähnt den Künstler Gerhard und den Stifter Wilbernus; es ist derselbe Name, der sich auch auf der Hildesheimer Erztaufe findet und hier gleichfalls den Stifter bezeichnet[5].

---

[1] Friedrich Schlie in der Zeitschrift für christliche Kunst 1898, 85 ff, mit Abbildung. Mundt, Erztaufen 51 ff; dazu Tafel 30.

[2] Über dieses Wort (= Affengießer) vgl. Mundt a. a. O. 78[91].

[3] So auch Lüer, Unedle Metalle 315. Die Inschrift bei Mundt a. a. O. 76[67]; Abbildung auf Tafel 15.

[4] Abbildung bei Mundt a. a. O., Tafel 1. [5] Oben S. 235.

Ohne alle Inschrift ist die Erztaufe im Dom zu Bremen mit verhältnismäßig flacherem Becken als die bisher genannten[1]. Der Eindruck, den diese Arbeit auf den Beschauer macht, ist beherrscht von den vier tragenden Löwenreitern romanischen Stils. Sie allein würden für die Zeitbestimmung keinen genügenden Anhaltspunkt bieten; an sich könnten sie ebenso dem hohen wie dem früheren Mittelalter angehören. Denn auch im 13. Jahrhundert hat man mancherorts archaistisch gezeichnet. Irgendwelche Überlieferung für diese merkwürdigen Figuren läßt sich nicht nachweisen; sie sind wohl von einem Bremer Meister entworfen und gegossen worden, der etwas Eigenartiges schaffen wollte und dabei im Gesichtsausdruck der Reiter, den breiten Augen, den Haarsträhnen und Löckchen des Bartes und über der Stirn teils an assyrische, teils an ägyptische Typen erinnert. Eine besondere Kunst verrät sich in seiner Schöpfung nicht, bei der die dicken Köpfe der vier Männer zu ihren dünnen Leibern ganz aus dem Verhältnis fallen. Auch das berührt eigenartig, daß die sehr schlichten Kleider der Reiter, die übrigens mehr stehen als sitzen, durchaus faltenlos dargestellt sind; nur die Zipfel ihrer ärmellosen Mäntel sind vorn, rechts und links, zurückgeschlagen.

Der Kessel selbst ist von drei romanischen Zierbändern umgeben, von denen der obere durch zwei Menschenköpfe unterbrochen wird. Zwischen den Streifen sind in romanische Arkaden mit Türmchen in den Zwickeln Heiligenfiguren eingestellt, oben ganze, unten Brustbilder. In der Behandlung der Gewänder tritt hier ein namhafter Unterschied gegenüber den Reitern zutage, da die Mantelfiguren eine normale Faltung aufweisen. Trotzdem wird man nicht notwendig auf zwei Meister schließen dürfen, da in andern Punkten, beispielsweise in manchen Köpfen, eine auffallende Ähnlichkeit der oberen nimbierten Gestalten und der tragenden Männer unleugbar ist, überdies die Verschiedenheit in der Ausarbeitung einzelner Teile noch nicht den zwingenden Schluß auf die Mehrzahl der Meister bedingt. Nach den Schaftringen der Arkadensäulchen zu urteilen, ist die Entstehung der Bremer Erztaufe in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts anzusetzen.

In derselben Zeit oder doch in der romanischen Stilperiode des Kunstgewerbes dürfte auch die auf vier Löwen ruhende Erztaufe im Dom zu Salzburg entstanden sein. Sie trägt allerdings die Jahreszahl 1321. Aber diese Datierung ist wohl ein späterer Nachtrag und erklärt sich am ungezwungensten durch die Annahme, daß das ältere romanische Werk mit seinen sechzehn Bischofsfiguren unter Rundbogenarkaden nachträglich überarbeitet worden ist.

Nicht ganz ungewöhnlich war endlich bei Taufgefäßen auch die Pokalform. Beispiele sind die romanische Erztaufe zu Altenkrempe in Holstein von

[1] Abbildung bei Mundt, Erztaufen, Tafel 2; vgl. S. 11 f.

einem Gießer namens Johannes und die frühgotische in der Johanniskirche zu Thorn, diese aus der zweiten, jene aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Kelchförmig ist sodann der frühgotische zinnerne Taufkessel in der Nikolaikirche zu Rostock[1]. Mit der glockenartigen mittleren Stütze verbindet sich hier ein sonst selbständig auftretender Typus. Denn den Kessel tragen außerdem noch drei Figuren, deren Köpfe mit dem Rande unschön durch einen Steg verbunden sind. Die Figuren sind klein und bezeugen die vollständige Unbeholfenheit des Meisters in der Darstellung der menschlichen Gestalt. Ihre obere Körperhälfte ist unbekleidet, die Arme hängen müßig herab.

Dieselbe Verbindung der Kelchgestalt mit Tragfiguren zeigt die weit bessere Bronzetaufe in der Godehardikirche zu Brandenburg[2]. Die Pokalform ist an dieser Arbeit viel regelmäßiger zum Ausdruck gebracht als bei dem eben erwähnten Rostocker Kessel. Fuß und Schaft sind glatt, das Becken aber ist am Rande mit Tierköpfen und am Mantel mit einem schönen Blattornament geschmückt. Träger sind die vier auf Blumenkelchen stehenden Evangelisten.

Die reine Kelchform ohne Randstützen weist der Taufkessel in der Peter-Paul-Kirche zu Liegnitz auf[3]. Seine Farbe ist weißlich. Er scheint also aus Zinn oder doch aus einem Metall zu bestehen, das stark mit Zinn versetzt ist[4]. Der mit drachenähnlichen Figuren belegte Fuß ruht auf drei konsolenartigen, niedrigen Klötzchen. Nur sehr wenig verengt sich der Ständer nach oben und ist in seinem unteren Teile von rundbogigen Blendarkaden umgeben, als deren Stützen abwechselnd Säulen und Engel Verwendung gefunden haben. Die einzelnen Nischen sind von romanischen Fenstern und Vierpässen darüber durchbrochen. Im oberen Teil des Ständers lösen sich ähnliche Fensterchen und Vierpässe nebeneinander ab.

Der Kessel ist niedrig und fast zylindrisch. Metallseile, aus denen die unteren Arkaden gebildet sind, bilden auch die der Kesselwandung. Es sind deren zwölf unter Kleeblattbogen. In den Zwickeln über den Säulen wurden Engelsköpfe oder Sterne zur Füllung eingesetzt. Die zwölf Blenden sind mit frühgotischen Flachreliefs aus der Lebensgeschichte des Heilandes von der Verkündigung bis zur Auferstehung und zum Triumph Christi geschmückt. In dem Streifen unter dem oberen Rande enthalten zwei nicht fehlerlose leoninische Hexameter in Majuskeln die Bitte, daß der hier durch die Taufe Wiedergeborene das geliebte Kind der Gottesmutter schauen möge.

---

[1] Mundt a. a. O. 6 f. Abbildung des Rostocker Beckens bei Friedrich Schlie in der Zeitschrift für christliche Kunst 1894, 377/378.

[2] Abbildung bei Lüer, Unedle Metalle 315.

[3] Heinrich Ziegler, Die Peter-Paul-Kirche zu Liegnitz, Liegnitz 1878, 20 ff, mit Abbildung auf Tafel 2. Vgl. Mundt a. a. O. 73[3].

[4] Nach Dehio (Handbuch II 246) ist die Arbeit ein Rotguß.

Was nun die Zeit der Entstehung anlangt, so ist diese mit Rücksicht auf die Kunstformen des Taufgefäßes vor dem Neubau der jetzigen Peter-Paul-Kirche im Jahre 1378 anzusetzen. Das Becken ist also vielleicht aus dem früheren Gotteshause oder anderswoher in die später errichtete Pfarrkirche übertragen worden und wird um 1300 oder doch nicht viel später gegossen worden sein.

Die Verfertiger von Erztaufen sind im hohen Mittelalter oft auch Glockengießer gewesen[1].

Klingeln und Schellen aus Bronze oder aus Silber waren bei den Griechen wie bei den Römern ein beliebtes Kinderspielzeug und dienten selbst den Erwachsenen bei mancherlei Festen und Lustbarkeiten zur Unterhaltung. Solche Schellen hat man sehr häufig in antik-heidnischen, aber auch in christlichen Gräbern gefunden[2].

Steht mithin der Gebrauch von Klingeln in heidnischer Zeit außer Frage, so ist ebenso gewiß, daß die eigentliche Glocke ein Erzeugnis christlichen Kunstschaffens ist. Sie mag sich aus der römischen Schelle entwickelt haben; als Glocke ist sie indes nicht heidnischen, sondern christlichen Ursprungs. Ihr Erfinder soll der Bischof Paulinus von Nola um das Jahr 400 gewesen sein. So will die Sage des 15. oder 16. Jahrhunderts. Nach Nola in dem wegen seiner Erze geschätzten Kampanien verlegt übrigens schon Walafried Strabo im 9. Jahrhundert das Aufkommen der Glocken; daher, sagt er, heiße die Glocke campana und die Schelle nola, eine Äußerung, die vielleicht durch eine von Walafried mißverstandene Stelle des hl. Isidor veranlaßt wurde, wo nicht von Glocken, sondern von einer Wage die Rede ist, die Isidor auch campana nennt[3]. Nola aber ist möglicherweise nicht einmal ein lateinisches, sondern ein keltisches Wort[4]. Jedenfalls gab es zur Zeit des hl. Paulinus von Nola schon Klingeln, die also von ihm nicht erst zu erfinden waren; größere Glocken aber sind damals noch nicht vorhanden gewesen, sondern kamen erst später auf.

Das älteste bekannte Zeugnis für eine Glocke, die am Seil gezogen wurde, stammt aus der Feder des Gregor von Tours († 594).

Daß schon während des 5. Jahrhunderts in iroschottischen Klöstern die Zeichen zum Beginn des Gottesdienstes mit Schellen oder Glöckchen gegeben wurden, wird ausdrücklich berichtet. Vielleicht sind dort auch die ersten

---

[1] Über den ‚Wert der Glockenkunde‘ hat Gerard Bautraxler mehrere gehaltvolle Abhandlungen veröffentlicht im ‚Kirchenschmuck‘ 1872 und 1873.

[2] Franz X. Kraus, Roma sotterranea[2], Freiburg i. Br. 1879, 488.

[3] Beleg in der Real-Enzyklopädie der christlichen Altertümer, herausgeg. von Franz X. Kraus I, ebd. 1882, 622.

[4] Otte, Glockenkunde 107.

Versuche gemacht worden, diese Schallwerkzeuge größer zu gestalten. Darauf scheint der Umstand zu weisen, daß die Glockengießer als ihren Patron den hl. Forkernus oder Fortchern verehren, den Sohn eines irischen Fürsten, der sich um die Mitte des 5. Jahrhunderts der bischöflichen Würde durch die Flucht in die Einöde entzog, in der Provinz Leinster ein Kloster gründete und nach 490 gestorben ist[1].

Wie in iroschottischen Klöstern wurde es mit den Zeichen zum Beginn des Gebets auch in britischen Klöstern gehalten, und durch britische Mönche mag dieser Gebrauch nach Deutschland gekommen sein. Es ist bezeichnend, daß das mittellateinische Wort cloca zuerst in der Briefsammlung des hl. Bonifatius nachweisbar ist. Das entsprechende deutsche Wort findet sich ein Jahrhundert später und bedeutet, was auch immer seine Ableitung sein mag[2], ein Klangwerkzeug.

Nach Walafried Strabo gab es schon im 9. Jahrhundert eiserne, also geschmiedete, und bronzene, also gegossene Glocken, bei denen vier bis fünf Teile Kupfer auf einen Teil Zinn kamen. Von Silberglocken mit besonders hellem Klang weiß die Geschichte kaum etwas Bestimmtes, um so mehr erzählt davon die Sage[3].

Von eisernen Glocken der ältesten Zeit haben sich einige wenige kleine Exemplare erhalten. So das aus der Cäcilienkirche in Köln stammende, jetzt im städtischen Museum aufbewahrte Glöckchen[4], welches aus drei mit kupfernen Nägeln zusammengenieteten Eisenplatten besteht und am unteren Rande nicht einen Kreis, sondern eine Ellipse bildet. Ähnlich ausgeführt, aber rund ist das Kolumbansglöckchen in St Gallen[5]. Viereckig ist die aus einem einzigen Stück Eisenblech gebildete Glocke in dem oberbayrischen Dorfe Ramsach, halbkugelig sind die eiserne Glocke vom Turme der Sebastianskirche zu Ascherin g, jetzt in der Sammlung des Historischen Vereins von Oberbayern, ferner die eiserne Glocke von Treßling, gegenwärtig in der Sammlung des Klosters Andechs[6].

---

[1] ‚Kirchenlexikon‘ V² 699. A. Bellesheim, Geschichte der katholischen Kirche in Irland I, Mainz 1890, 667.

[2] Katholik 1869, II 597.

[3] Vgl. Otte a. a. O. 70; Fahrngruber, Hosanna in excelsis 273 f; Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer 311 316.

[4] Abbildung bei Schönermark, Altersbestimmung, im ‚Atlas‘ 6, 1.

[5] Abbildung bei Otte a. a. O. 69.

[6] Gustav Kraus, Über eiserne Kirchenglocken Oberbayerns, in dem Oberbayrischen Archiv für vaterländische Geschichte, München 1893, 522 ff, mit Abbildung. Andere merkwürdige Formen alter Glocken bei Otte, Kunst-Archäologie I 355, bei demſ., Glockenkunde 88 f und bei Bergner a. a. O. 312. Eine lange, birnenförmige Glocke in St Ulrich zu Regensburg ist abgebildet bei Graf Walderdorff, Regensburg 190.

Die Herstellung von Glocken war in der ältesten Zeit Sache der Mönche[1]. Doch finden sich schon im 8. und 9. Jahrhundert herumziehende Glockengießer, die wohl dem Laienstande angehört haben. Das Anfertigen der Glocken an Ort und Stelle hatte, besonders wenn es sich um große und schwere handelte, den Vorteil, daß sie keinen Transport forderten und so nicht Gefahr liefen, beschädigt zu werden. Mit dem Aufkommen der Geldwirtschaft und der Teilung der Berufe ging während des 13. Jahrhunderts auch der Glockenguß allmählich in die Hände der Laien über. Schon im Jahre 1192 bildete die Glockenspeise[2] einen Einfuhrartikel Österreichs.

Die älteste bekannte Glocke mit Datum soll die zu Drohndorf im Herzogtum Anhalt sein[3]. Doch ist die Lesung 1098 oder 1099 nicht gesichert. Einwandfrei dagegen ist das Datum auf der chronologisch am nächsten stehenden Glocke zu Iggensbach in Niederbayern mit der Jahreszahl 1144. Sie hat das Aussehen eines Bienenkorbes[4] und ihre Dimensionen sind noch sehr bescheiden. Auf einer Glocke zu Gilching in Oberbayern ist der Name des Stifters angebracht und so ihre Entstehung zwischen 1162 und 1194 festgestellt[5]. Sonst läßt sich auf Grund des bekannten Materials eine Datierung vor dem Jahre 1200 mit Sicherheit nicht nachweisen.

Im 13. Jahrhundert indes sind inschriftliche Zeitbestimmungen schon sehr häufig: 1249 in St Burchardi zu Würzburg und 1275 ebenda in St Petri, 1252 im Dome zu Minden, 1258, 1281 und 1300 im Münster zu Freiburg im Breisgau, 1261 in der Peterspfarrkirche zu Aachen, 1268 bei zwei Glocken zu Hagenau im Elsaß, 1270 im Herzoglichen Museum zu Braunschweig[6] und im Dom zu Minden, 1281 in St Moriz zu Halberstadt und in St Blasii zu Mühlhausen in Thüringen, 1282 in der Hauptkirche zu Emden, 1287 in St Katharinen zu Brandenburg. Manche dieser Glocken sind nicht mehr vorhanden. Aber auch in kleineren Orten gibt oder gab es inschriftliche Datierungen: 1234 zu Helfta bei Eisleben[7], im Hannoverschen zu Iber 1249, zu Moringen 1263, zu Ochtersum 1274, zu Lühnde 1278 und zu Fredelsloh 1291,

---

[1] Otte, Glockenkunde 11 20 79 f.

[2] Aes campanarum. Historisch-politische Blätter 1865, II 811. Merkwürdig ist, daß im Jahre 1239 oder 1240 jede Kirche Erfurts dem Mainzer Erzbischofe eine Glocke oder deren Preis abzuliefern hatte. Monumenta Erphesf. 97, 32 ff; 236, 19 ff. Dazu Bergner, Zur Glockenkunde Thüringens 39.

[3] Schubart, Die Glocken im Herzogtum Anhalt 203 ff.

[4] Zuverlässige Abbildung bei Liebeskind, Theophilus-Glocken 173, Figur 31.

[5] Bergner a. a. O. 313.

[6] Aus St Michael in Hildesheim 1812 nach Burgdorf, im braunschweigischen Amte Salder, und von da in das genannte Museum übertragen (Saal 2, Nr 104).

[7] Schönermark, Altersbestimmung, im ‚Atlas' 7, 1.

1272 zu Markgröningen in Württemberg an zwei Glocken, 1278 zu Groß-Urleben bei Langensalza, 1290 zu Gonna bei Sangerhausen und zu Wilsdruff im Königreich Sachsen, 1295 zu Kampen in Ostfriesland, 1296 zu Seligenstadt, 1297 zu Wernigerode, 1299 zu Sinzig und zu Pfaffenhofen in Württemberg. Auf der sog. Hasenglocke zu Haina ist das Siegel des im Jahre 1230 gestorbenen Erzbischofs Siegfried II. von Mainz, auf der Benedikta des Domes zu Merseburg das Siegel des Bischofs Heinrich II. (1283—1300) eingeprägt[1]. Die beiden Glocken sind mithin auch im 13. Jahrhundert entstanden, desgleichen die mit dem Namen der Äbtissin Hildegard (1245—1249) versehene, welche bis 1872 in der Stiftskirche zu Niedermünster in Regensburg hing[2].

Diese Glocken sind nur ein kleiner Teil von denen, welche Deutschland im 13. Jahrhundert besessen hat. Denn außer den inschriftlichen Angaben liegen noch andere beweiskräftige Quellen vor. Im Jahre 1206 wurde auf dem Petersberg bei Halle die Glocke Petronella geweiht, und zu Freckenhorst in Westfalen ist 1230 durch den livländischen Bischof Hermann von Dorpat gleichfalls eine Glockenweihe bezeugt[3]. Die erste große Glocke des Domes zu Erfurt ist 1251 gegossen worden und erhielt bei der Weihe durch den Bischof Dietrich II. von Naumburg den Namen Gloriosa. Eine ‚große Glocke' wird in Straßburg für das Jahr 1275 urkundlich erwähnt[4], und 1288 ließ Abt Heinrich von Admont zwei Glocken gießen[5]. Die älteste bekannte Glocke Schlesiens stiftete der Abt des Augustinerstiftes zu Sagan, Sventoslaus, im Jahre 1300 für die Pfarrkirche in Klopschen[6]. In dem kleinen Herzogtum Anhalt mit wenig über 200 Ortschaften sind für die Zeit vom 11. Jahrhundert bis 1500 182 Glocken ermittelt worden, von denen 61 auf das 13. Jahrhundert entfallen[7]. Nach dem augenblicklichen Stand

---

[1] Ebd., im ‚Atlas' 6, 11.

[2] Otte, Kunst-Archäologie I 356 f 442 ff. Ders., Glockenkunde 131 158 f. Vgl. Graf Walderdorff, Regensburg 210. Hier ist als Meister der einstigen Glocke zu Niedermünster Peter de Buseis genannt.

[3] Text bei Wilhelm Diekamp im Repertorium für Kunstwissenschaft 1885, 325.

[4] Urkundenbuch der Stadt Straßburg II 28, Nr 42.

[5] J. Wichner, Geschichte des Benediktinerstifts Admont II, Selbstverlag, 145; vgl. S. 174.

[6] Jungnitz in der ‚Schlesischen Volkszeitung' 1903, Nr 487.

[7] Schubart a. a. O. 27. In seinem Werke ‚Die Glocken des Herzogtums Sachsen-Meiningen', Hildburghausen 1899 (Schriften des Vereins für Sachsen-Meiningische Geschichte und Landeskunde, Hft 33), konnte Bergner als älteste Glocken dieses Gebietes nur zwei aus dem 14. Jahrhundert anführen. Auch aus der Oberlausitz ist von einer Glocke des 13. Jahrhunderts nichts bekannt. Edmund Brückner, Die Glocken der Oberlausitz, in ‚Neues Lausitzisches Magazin' LXXXII, Görlitz 1906, 1 ff.

der Forschung scheint der Schluß berechtigt, daß sich in Deutschland die meisten mittelalterlichen Glocken erhalten haben.

Nähere Angaben liegen über Erfurt vor. Nach der Chronik des dortigen Benediktinerklosters St Peter hingen die größeren Glocken der Stiftskirche in dem einen Turme, die kleineren in dem andern. Zu jenen gehörten wahrscheinlich die Glocken Petrus, Paulus und Andreas. Über sie hat der Chronist einige Daten geboten, die zugleich einen Einblick gewähren in das mannigfaltige Mißgeschick, dem auch die Glockengießer des 13. Jahrhunderts ausgesetzt waren. Das meiste Unglück hat die Glocke Petrus, die als die größte bezeichnet wird[1], getroffen. Im Jahre 1247 von Meister Heidenreich von Aachen[2] zu Ehren des Apostelfürsten gegossen und im September desselben Jahres von dem Naumburger Bischof Dietrich II. geweiht, ist sie schon am 5. Mai 1248 zersprungen und versetzte die Brüder des Stiftes in schmerzliche Betrübnis. Ein Umguß, der noch in dem nämlichen Jahre unternommen ward, mißlang; denn das Metall floß infolge irgend eines technischen Fehlers in die Erde. Der Versuch des Jahres 1255 lieferte ein günstiges Ergebnis. Aber nicht allzulange durfte sich der Konvent dessen erfreuen. Denn die Glocke zersprang am Feste Allerheiligen 1296 nochmals. Ein kostspieliger Neuguß, der ein Jahr darauf stattfand, erhielt erst am 21. August 1304 die kirchliche Weihe und scheint sich bis zur Aufhebung des Klosters im Jahre 1803 erhalten zu haben.

Von Meister Heidenreich stammten auch die beiden Glocken Paulus und Andreas. Die letztere, gegossen am 29. Oktober 1246, zersprang am 27. April 1354 und ward von Meister Dietrich, genannt Jhoniz, umgegossen. So blieb sie vermutlich bis zur Säkularisation, desgleichen in ihrer ursprünglichen Form die am 6. November gegossene Glocke Paulus.

Von kleineren Glocken der Abtei St Peter seien erwähnt Benediktus vom Jahre 1297, umgegossen 1609, zwei andere, die am 7. Oktober 1304 zu Ehren der hll. Petronella und Scholastika geweiht und vom Chronisten als Schellen (schellae) bezeichnet worden sind[3].

Der eben erwähnte Meister Heidenreich ist nicht der einzige in Deutschland bekannte Glockengießer des 13. Jahrhunderts. Auf einer aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammenden Glocke zu Ötzsch im Kreise Merseburg ist in schönen Majuskeln ein gewisser Heinrich, Sohn des Dietrich, als Gießer genannt[4]. Dieser Dietrich scheint nun selbst auch ein namhafter Meister ge-

[1] Monumenta Erphesf. 327. [2] Heidinricus magister de Achin.

[3] Monumenta Erphesf. 240 241 242 247 314 327 383. Böckner, Das Peterskloster in Erfurt 156 ff 216 f.

[4] Heinricus filius Tiderici me fecit, was doch schwerlich auf den Stifter zu beziehen ist. Vgl. Otte, Kunst-Archäologie I 446[1]. Ders., Glockenkunde 83.

wesen zu sein. Ein Gießer Dietrich ist allerdings auf der im Jahre 1859 umgeschmolzenen Glocke zu Lühnde von 1278 erwähnt. Doch läßt sich nicht erweisen, daß er identisch ist mit dem Vater jenes Heinrich. Die größte Glocke der Peterskirche in Aachen aus dem Jahre 1261 ist das Werk des Jakob von Croisilles, so benannt nach dem Hauptorte des Departements Pas-de-Calais. Die Croisilles dürften die älteste bekannte Glockengießerfamilie sein, und Jakob ist der erste nachweisbare Träger dieses Namens, der durch Glocken in mehreren Städten Frankreichs bis zum Jahre 1396 bezeugt wird[1].

Das 13. Jahrhundert war auch die Zeit, welche größere und schwerere Glocken hervorgebracht hat. Sollte es Tatsache sein, daß die Glocke Cantabona, welche durch Bischof Azelin von Hildesheim (1044 bis 1054) für den Dom beschafft wurde und die 1590 zersprungen ist, 100 Zentner wog, so muß dies für die damalige Zeit als eine Ausnahme gelten. Fast 22 Zentner wiegt die aus St Michael zu Hildesheim in das Herzogliche Museum zu Braunschweig überführte Glocke aus dem Jahre 1270. Reichlich 38 Zentner wog die Glocke zu Lühnde von 1278, 50 Zentner die im Jahre 1206 auf dem Petersberge bei Halle geweihte Glocke Petronella. Die im Jahre 1258 gegossene Glocke im Münster zu Freiburg im Breisgau (Bild 67 auf Tafel 18) hat ein Gewicht von 100 Zentnern[2], und die Gloriosa Erfurts von 1251 soll noch schwerer gewesen sein als die jetzige Erfurter Riesenglocke von 1497. Diese aber wiegt 275 Zentner[3].

Ungefähr gleichzeitig mit der Vergrößerung der Glocken erscheinen bei vielen an der Außenseite Inschriften, auch ornamentaler und figürlicher Schmuck. Abgesehen von einem oder zwei schmalen Reifchen, sind in Freiburg in der Schweiz noch ohne alle Verzierung und Inschrift je eine Glocke zu St Johann auf der Matte und in der Franziskanerkirche, wahrscheinlich aus dem 13. Jahrhundert[4]. Die ersten Glockeninschriften sind aus dem 12. Jahrhundert und in dieser Zeit ausnahmslos vertieft; so auf der Glocke zu Iggensbach von 1144[5]. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts wurde diese Praxis

---

[1] Otte, Glockenkunde 83 186.

[2] Die älteste mittelalterliche Glocke im Kölner Dom, die Pretiosa von 1448, wiegt 224, die Kaiserglocke in Köln, von 1874, 525 und die größte existierende Glocke in Moskau 3962 Zentner. Otte, Kunst-Archäologie I 354. Ders., Glockenkunde 167. Geiges, Studien 2.

[3] K. A. Gleitz, Geschichtliches über die große Glocke, die übrigen Glocken des Domes und einige Glocken der Severikirche zu Erfurt[36], Erfurt 1892. Otte, Glockenkunde 162.

[4] Wilhelm Effmann, Die Glocken der Stadt Freiburg in der Schweiz, Straßburg 1899, 73, Nr 24; 75, Nr 27.

[5] Anno MCXLIIII ab incar[natione] d[omi]ni fusa e[st] ca[m]p[an]a. Vgl. oben S. 244. Ein Faksimile der Inschrift bei Otte, Kunst-Archäologie I 404.

aufgegeben: die Inschriften treten von nun an in Relief aus der Glockenflanke heraus [1].

Man erreichte dies durch zwei verschiedene Methoden [2]. Das erste beim Glockenguß war stets die Herstellung des Kerns, welcher der Höhlung entspricht. Auf diesen wurde das Modell oder Hemd aus Lehm gelegt und dieses mit Talg oder Wachs überzogen. Dann folgte gleichfalls aus Lehm der Mantel. Durch Wärme wurde dieser trocken; die Wachs- oder Talgschicht schmolz und der Mantel ließ sich abheben. Die für die Glocke beabsichtigten Inschriften wurden nun entweder auf der Innenseite des Mantels oder auf der Außenseite des Hemdes vorgebildet. Im ersten Falle war die Inschrift verkehrt, also in Spiegelschrift, einzuritzen. Nach Entfernung des Hemdes wurde der Mantel über den Kern gestellt und der zwischen beiden freibleibende Raum mit der Gußmasse ausgefüllt. Auf diese Weise ergab sich die Inschrift in erhabener Ausführung. War der Meister im Einritzen von linksläufiger Schrift ungeübt oder wollte er in schalkhafter Laune dem Beschauer ein Rätsel aufgeben, so formte er die Buchstaben in gewohnter Art rechtsläufig, so daß sie auf dem Guß in Spiegelschrift, also auf den ersten Blick völlig sinnlos erschienen, ein Scherz, an dem auch die mittelalterliche Bildhauerei, beispielsweise an der äußeren Hauptapsis der Stiftskirche zu Königslutter, sich gefiel. Ja selbst der Fall kommt vor, daß eine und dieselbe Glockeninschrift teilweise rechtsläufig, teilweise linksläufig ist. So auf der in Kuhschellenform gegossenen Glocke zu Gilching [3], an welcher der Name des Stifters Arnold, der priesterliche Charakter des Mannes und seine Herkunft in der üblichen Weise, die Namen der vier Evangelisten aber verkehrt zu lesen sind.

Nach derselben Methode des Einritzens auf der inneren Mantelfläche sind die Inschriften auf der 1257 datierten Glocke im Dome zu Minden [4] und auf der 1270 gegossenen, jetzt im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befindlichen Glocke ausgeführt worden [5].

---

[1] K. Th. Zingeler will, daß vertiefte Inschriften schlechthin ‚Inschriften‘, erhabene dagegen ‚Aufschriften‘ genannt werden, in der Beilage zur ‚Allgemeinen Zeitung‘ 1897, Nr 56, S. 6.

[2] Das Formen der Glocken nach dem Presbyter Theophilus beschreibt Liebeskind (Theophilus-Glocken 153 ff) und zählt 40 derartige Glocken, die bis ins 12. Jahrhundert reichen, auf.

[3] Vgl. oben S. 244. Die Inschrift lautet richtig gelesen: Arnoldus sacerdos de Giltekin me fundi fecit. Otte, Glockenkunde 131. Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer 313.

[4] Schönermark, Altersbestimmung, im ‚Atlas‘ 6, 10.

[5] Oben S. 244. Schönermark a. a. O., im ‚Atlas‘ 7, 11. Vgl. W. Effmann, Zur Glockenkunde, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1891, 59 ff.

Bei näherem Zusehen ergibt sich nun, daß Buchstaben auf verschiedenen Glocken nicht selten bis in die feinsten Haarstriche einander vollkommen gleich sind, eine Tatsache, die sich nur dadurch erklären läßt, daß geschnittene Formen vorlagen, die in den weichen Lehm gepreßt wurden. Derartige Stempel versahen also denselben Dienst wie die späteren Buchdruckertypen. Dieser Brauch bestand neben der Einritzung mit freier Hand etwa seit der Mitte des 13. Jahrhunderts.

Ein Beispiel bietet die gegen Ende des Jahrhunderts gegossene Benedikta des Domes zu Merseburg[1]. So versteht man auch, daß hier der Buchstabe n durchgehends auf dem Kopfe steht. Der Grund ist kein anderer als die verkehrte Eindrückung des betreffenden Stempels.

Die Arbeit innerhalb des Mantels mit Hilfe der Stempel war allerdings bequemer als die freihändige Übertragung der einzelnen Buchstaben in den Lehm, aber immerhin noch beschwerlich genug. Es ließ sich auch in dem beschränkten und vielleicht lichtarmen Raume die Gesamtwirkung der Inschrift nicht genügend beurteilen. Diesem Übelstande ward durch einen neuen Fortschritt in der Technik abgeholfen. Man brachte die Buchstaben nicht mehr verkehrt auf der Innenseite des Mantels, sondern auf der Außenseite des Hemdes an, und zwar in ihrer normalen Gestalt und Abfolge. Dabei bediente man sich des Wachses und bildete die einzelnen Zeichen entweder frei oder mit allerlei Schnörkeln aus Wachsfäden. Das letztere geschah bei einer im Jahre 1273 gegossenen und 1845 gesprungenen Paulusglocke zu Moissac[2]. Wurde der Mantel einem derartig präparierten Hemde aufgestülpt, so entstand im Mantel ein Negativ der Wachsformen und beim Guß ein Positiv, das dem vorgebildeten Schema genau entsprach. Bei noch weiter fortgeschrittener Technik wurden auch hier neben der freihändigen, nicht selten überaus kunstvollen Arbeit[3] Schablonen benützt.

Sehr mannigfaltig ist der Inhalt der Glockeninschriften. Auf der ältesten Glocke mit sicherem Datum, auf der zu Iggensbach[4], steht nur dieses Datum. Auf einer alten Glocke zu St Martin am Ybbsfelde in der Diözese St Pölten liest man die griechischen Buchstaben Alpha und Omega mit Kreuzchen darüber und die Worte: VLRICUS-MARTINO. Ein Pfarrer Ulrich ist um 1207 in Ybbs bezeugt[5].

---

[1] Vgl. oben S. 245. Otte a. a. O. 117. Faksimile eines Teils der Inschrift bei Schönermark a. a. O., im ‚Atlas' 7, 13.

[2] Abbildung bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture III 284. Die Inschrift heißt: Gofridus me fecit et socios meos. Bei Otte a. a. O. 189.

[3] Vgl. die von W. Effmann in der Zeitschrift für christliche Kunst 1894, 83 ff publizierten Inschriften einer Glocke der Marienkirche zu Rostock.

[4] Oben S. 244. [5] Fahrngruber, Hosanna in excelsis 126.

Die Glocke zu St Burchardi in Würzburg weist unten die Jahreszahl 1249 mit Hinzufügung der Indiktion auf samt dem Namen des Abtes Konrad, der die Ausführung des Gusses veranlaßt hat. Der Stifter scheint er indes nicht gewesen zu sein. Denn die Stifterin war wohl eine ‚Katerina‘, deren Name auf der Mitte angebracht ist[1]. ‚Eike von Ripechowe‘ sollen die Zeichen auf einer Glocke aus dem 13. Jahrhundert zu Reppichau im Anhaltischen bedeuten. So heißt der Verfasser des Sachsenspiegels, der ersten und wichtigsten rechtswissenschaftlichen Arbeit des deutschen Mittelalters: Eike von Repgow[2]. Auf der Glocke zu Helfta stehen oben, also an der Haube, Alpha und Omega, dann die ersten Worte des englischen Grußes, worauf in lateinischen Buchstaben die Jahreszahl 1234 folgt. Unten liest man die als glorreich bezeichnete Kreuzesaufschrift: Iesus Nazarenus rex Iudaeorum. Am Schluß ist die Angabe des Gewichts der Glocke beigesetzt[3]. Die Inschrift ist kurz, sinnig und vielsagend. Sie feiert Christus als den Ausgang und das Ende aller Dinge, Christus den Geschmähten, den Gekreuzigten als den wahren König und grüßt mit dem Worte des Engels, also mit himmlischem Gruß auch Maria als die Gnadenvolle und als seine Mutter.

Eine Glocke zu Melchingen in Hohenzollern trägt die Namen der Evangelisten und teilt außer dem Entstehungsjahr 1273 ihren Namen Maria mit[4]. Maria heißt auch laut ihrer Inschrift eine Glocke des Domes zu Minden und sie fleht: ‚Gütige Jungfrau, bete für das Volk, so oft ich klinge.‘ Es ist eines der zahlreichen Beispiele, wo die tönende Glocke als lebendes Wesen eingeführt wird. Da die Inschrift aus Hexametern besteht, so ist infolge des Zwanges, den der Vers dem Verfasser auferlegt hat, das Jahr des Gusses 1270, desgleichen 1296 auf der Glocke zu Seligenstadt in Teilzahlen ausgedrückt[5], wie dies sonst im Mittelalter oft geschah, bei den bisher bekannten Läutwerkinschriften indes seltener der Fall ist.

Auch die Inschrift der andern großen Glocke des Mindener Domes mit den Zeichen für Alpha und Omega verdient Beachtung. Ihre vier Hexa-

---

[1] Otte, Glockenkunde 131 132.

[2] Abbildung bei Schubart, Die Glocken im Herzogtum Anhalt 424. Vgl. oben Bd I, S. 295 ff.

[3] Otte, Kunst-Archäologie I 411 446.

[4] Fusa est hec campana Maria anno domini MCCLXXIII. K. Th. Zingeler, Etwas über Glocken, in der Beilage zur ‚Allgemeinen Zeitung‘ 1895, Nr 308, S. 2.

[5] Ecce sub hoc titulo tua dicor, sancta Maria.
Ora pro populo, dum sono, virgo pia.
Annis a Christo plenis creor ere sub isto
Bis decies denis millenis septuagenis.

Bei Otte, Glockenkunde 131.

meter beziehen sich dialogisch auf die erste, welche von jener als ‚geliebte Schwester‘ angeredet wird, die mit ihr dasselbe Alter habe[1]. Desgleichen ist eine gegenseitige Bezugnahme unverkennbar in den Inschriften der beiden großen Glocken des Merseburger Domes Benedikta und Clinsa, d. h. Klingerin, im Volksmund ‚Schnurre‘ genannt[2]. Offenbar ist die letztere ihrer Inschrift nach zugleich eine Sturmglocke gewesen, während die Benedikta, wie es scheint, nur kirchlichen Zwecken zu dienen hatte.

Das auf Glocken des Mittelalters am häufigsten und wohl schon im 12. Jahrhundert[3] sich findende Gebet ist die Bitte um Frieden. Sie steht beispielsweise auf einer Glocke der Pfarrkirche zu Sinzig von 1299 und auf der Glocke Hosanna im Münster zu Freiburg im Breisgau von 1258[4] (Bild 67 auf Tafel 18). Die vollständige Inschrift dieser letzteren heißt in deutscher Übersetzung: ‚Im Jahre des Herrn 1258 am 18. Juli ist die Glocke gegossen worden. O König der Herrlichkeit, komm mit dem Frieden. Schallt mein frommes Geläut, hilf deinem Volke, Maria.‘

Die Freiburger Glocke von 1258 gilt allgemein als die älteste datierte mit dem Friedensgebet[5]. Eine weit ältere indes besitzt St Martin am Ybbsfelde in der Diözese St Pölten mit der Jahreszahl 1200. Sie ist mit einer dicken, durch Oxydation entstandenen grünen Patinahülle überzogen[6].

Es wäre eine lohnende Aufgabe, einmal alle liturgischen Texte zusammenzutragen, in denen die Kirche um Frieden bittet. Wohl hat Christus der Herr erklärt, er sei nicht gekommen, um den Frieden zu bringen, sondern

---

[1] Bei Otte, Kunst-Archäologie I 443. Ders., Glockenkunde 124.

[2] Dum Benedicta sonat, sit in his benedictio signis.
Sit, dum Clinsa sonat, turbo procul, hostis et ignis.
Bei Otte, Kunst-Archäologie I 443.

[3] Mone in der Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins 1862, 256. Schubart a. a. O. 535 f.

[4] Ein Faksimile der Inschrift bei Geiges, Studien 3. Die Inschrift heißt: Anno domini MCCLVIII XV Kalendas Augusti structa est canpana.
O rex glorie, veni cum pace.
Me resonante pia, populo sucurre Maria.
Zu der Anrufung: O rex gloriae vgl. Pf 23, 7 ff und im Te Deum: Tu rex gloriae, Christe. Um den Frieden wird auch im Ritus der Kirchweihe mehrmals gebetet. Vgl. A. Steffens, Kirchenweihe und Glockensegnung aus dem Römischen Pontifikale, Essen 1893; Vacandard, Le ‚baptême‘ des cloches, in der Revue du Clergé français 1908, 257 ff.

[5] So auch Schubart a. a. O. 535.

[6] Die Inschrift besteht wie die Freiburger aus Majuskeln. Fahrngruber, Hosanna in excelsis 125; mit Faksimile S. 10, Nr 1.

das Schwert. Derselbe göttliche Heiland hat indes seinen Jüngern gesagt: ‚Der Friede sei mit euch.‘ Christus ist gekommen zum Kampfe gegen das Böse, in dem und mit dem es keinen Frieden geben kann. Er ist der Feind des falschen Friedens, aber als der von Isaias geweissagte Friedensfürst die Quelle des wahren Friedens, ‚den die Welt nicht geben kann‘. Mit ihm ist der Friede, diese köstliche Himmelsgabe, auf die Erde herniedergestiegen. So sangen die Engel, als Christus im Stalle zu Bethlehem geboren war [1].

Um dieses unschätzbare Gut des Friedens betet die Kirche ungezähltemal. Sie weiß es ja, wie nötig er dem allseitig bedrängten, ruhelosen Menschenherzen ist. Um den Frieden der ganzen Christenheit betet sie sogleich bei Beginn des Kanons und vor der Wandlung noch einmal, während der Priester seine Hände über die Opfergaben ausbreitet. Nach dem Pater noster fleht sie: ‚Gib uns gnädigst in unsern Tagen den Frieden, auf daß wir mit Hilfe deiner Barmherzigkeit stets von Sünden frei und vor aller Unruhe sicher seien.‘ Bald darauf ruft der Priester den Gläubigen zu: ‚Der Friede des Herrn sei mit euch‘, worauf die Antwort lautet: ‚Und mit deinem Geiste.‘ ‚Erbarme dich unser‘, spricht der Zelebrant zweimal nach dem Agnus Dei, das dritte Mal aber betet er: ‚Schenke uns den Frieden.‘ Dann folgt die Oration: ‚Herr Jesus Christus, der du zu deinen Aposteln gesagt hast: „Meinen Frieden hinterlasse ich euch, meinen Frieden gebe ich euch“, sieh nicht auf meine Sünden, sondern auf den Glauben deiner Kirche und gib ihr nach deinem Willen gnädigst Frieden und Einigkeit.‘ Zu alledem kommt im Hochamt noch der Friedenskuß und im Pontifikalamt der Zuruf des zelebrierenden Prälaten an das Volk: ‚Der Friede sei mit euch.‘

[1] Auf französischen Glocken heißt die entsprechende Inschrift gewöhnlich: Christus rex venit in pace. In Sachsen lautet sie: konig der eren, cum uns yn frid und si uns gnedig. Auf einer spanischen Glocke liest man: Christus rex venit et deus homo factus est (bei Otte, Glockenkunde 177). Daraufhin ist die Annahme nicht unberechtigt, daß die Bitte: O rex glorie, veni cum pace, den Gedanken an das erste Erscheinen Christi im Stalle zu Bethlehem enthält. Otte, der in den Glockeninschriften so leicht Aberglauben und magische Vorstellungen entdeckt zu haben glaubte, hat in seinem Werke über Glockenkunde S. 222 die Meinung ausgesprochen, daß die Inschrift ‚wohl ihre weite Verbreitung dem Volksglauben an eine ihr innewohnende besondere magische Kraft verdankt‘. Man begreift nicht, weshalb die Verbreitung der in Rede stehenden Inschrift auf den Volksaberglauben zurückzuführen ist. Ja selbst die vielmalige Wiederholung der Inschrift auf einer Glocke vom Anfang des 15. Jahrhunderts im Neograder Komitat, ‚deren ganze Oberfläche damit bedeckt ist‘, wäre ebensowenig Aberglauben wie die oftmalige Wiederholung des Ave Maria im Rosenkranz. Mit Recht hat auch Schubart (Die Glocken im Herzogtum Anhalt 540) Ottes Satz als eine willkürliche Behauptung zurückgewiesen.

Im Kanon gedenkt die Kirche auch derer, die ‚mit dem Zeichen des Glaubens‘ aus dieser Welt geschieden sind, und legt Fürsprache ein, daß Gott der Herr sie ‚zur Stätte des Lichtes und des Friedens‘ geleiten wolle. ‚Sie mögen ruhen im Frieden!‘ das ist ihre Bitte am Schluß jeder Messe für die Verstorbenen.

Ein weihevolleres und kraftvolleres Gebet kennt die Kirche nicht als die heilige Messe und in ihr den Kanon. In der heiligen Messe opfert sich Christus selbst dem himmlischen Vater für das Heil der Menschheit. Dieses Gebet findet täglich, ja stündlich und jeden Augenblick auf dem weiten Erdenrunde statt, wo immer ein katholischer Priester das Geheimnis des Altars feiert. Und ebenso oft fleht der Priester im Namen und im Auftrag der Kirche nicht einmal nur, sondern bei jedem heiligen Opfer mehrmals um das Himmelskleinod des Friedens, um den öffentlichen Frieden und um den Frieden der einzelnen, um den Frieden der Staaten und der Familien, um den Frieden der geistlichen und weltlichen Obrigkeiten, um den Frieden vor äußeren und um den Frieden vor inneren Feinden, um den Frieden der Menschen untereinander und vor allem um den Frieden der Herzen, damit diese auch in Frieden seien mit Gott und einstens den ewigen Frieden in Gott finden.

Das ist die Friedenssehnsucht der Kirche in dem Hauptteil ihrer Meßliturgie, um ganz zu schweigen von ihren übrigen Gebeten.

In dieser Tatsache wird der Kulturhistoriker einen deutlichen Hinweis auf den Ursprung der Bitte um Frieden auf den Glocken erkennen. Diese Inschriften sind ja zumeist vom Klerus ausgegangen. Geistliche, die mit der Gebetsweise der Kirche vertraut waren, haben, wahrscheinlich zur Zeit einer besondern Not, vielleicht zur Zeit eines Schismas, auch die Inschrift: ‚O König der Herrlichkeit, komm mit dem Frieden!‘ samt ihren zahlreichen Varianten verfaßt, und andere haben das den allgemeinen Bedürfnissen so vollkommen entsprechende kurze Gebet nachgeahmt, damit die als Lebewesen gedachten Glocken auf ihren Türmen einstimmen in die Bitten, die Priester und Volk unten innerhalb des Gotteshauses verrichten, sie verstärken helfen und aus ihren luftigen Höhen mit mächtigem Klange emportragen zum Throne des himmlischen Friedensfürsten. Ein bestimmter chronologischer Ansatz für die Einführung dieses alten Glockengebetes läßt sich mit überzeugender Sicherheit nicht erweisen[1].

---

[1] Schubart hat am Schluß seines tüchtigen Werkes über die Glocken im Herzogtum Anhalt S. 533 ff in einem gehaltvollen Exkurs, der auf solche, die sich mit dem nämlichen Gegenstande beschäftigt haben, nicht ohne Eindruck geblieben ist, folgende Argumentation angestellt: Innozenz III. (1198—1216) schreibt in seinem Werke De sacramenti altaris mysterio I 6, cap. 4: Postmodum autem multis et variis adversitatibus et terroribus ecclesiae ingruentibus coepit ad Dominum clamare de

In der Zeit um 1300 wird eine Glocke zu Stedten im Regierungsbezirk Merseburg mit einem Distichon gegossen worden sein, das die Namen der Evangelisten samt ihren Symbolen nennt[1].

Zu Alt-Pölla in der Diözese St Pölten enthält eine Glocke außer derselben Bitte zu Maria, wie sie auf der Glocke zu Freiburg im Breisgau von 1258 zu lesen ist, die Worte: AGLA†TETRAGRAMMATON†MESSIAS[2]. Es sind dies kurze Anrufungen Gottes, wie sie auch sonst auf mittelalterlichen Glocken sich finden. Die zweite bedeutet den aus vier Buchstaben bestehenden hebräischen Gottesnamen Javeh, das AGLA[3] aber setzt sich aus

---

tribulatione: ‚Dona nobis pacem.‘ Et ut clamor eius facilius audiretur, in ipsa duxit immolationis hora clamandum. ‚Auf welche Zeit aber paßt diese Schilderung besser als auf jene Zeit, in welcher die wunderbare segensreiche Einrichtung der Pax Dei oder treuga Dei entstanden ist!‘ — Der logisch einzig zulässige Schluß aus diesen beiden Prämissen lautet: Also könnte der Glockenspruch O rex gloriae, veni cum pace, recht gut mit der Einführung des Gottesfriedens entstanden sein. Wollte Schubart nichts weiter als dies behaupten, so ist gegen seine ‚Annahme‘ (S. 542) nichts einzuwenden. Schubart glaubt indes mehr bewiesen zu haben. Denn er sagt: ‚Die Zeit des Gottesfriedens [d. h. seiner ‚Einrichtung‘], der Pax Dei, sie wird es gewesen sein, welche dem, was aller Gemüter bewegte, Ausdruck gegeben hat im Gebet, welches wie das Dona nobis pacem dem Agnus Dei in der Messe eingefügt, so das O rex gloriae veni cum pace den Glocken aufgegossen hat.‘ Und S. 544 heißt es: ‚Es steht urkundlich fest, daß der Gottesfriede besonders eingeläutet worden ist am Mittwochabend bei Sonnenuntergang, zur hora vespertina. Diese erst frei eingebürgerte Sitte ward durch das Statutum Callisti Papae II. de trevia Dei auf der Synode zu Reims im Jahre 1119 zur ausdrücklichen kirchlichen Ordnung erhoben. . . . In keinem der Werke über Glockenkunde findet sich eine Erwähnung des kirchlich geordneten Einläutens der Pax Dei, und ebendaher mag sich's erklären, daß man über den Ursprung des Pacem-Läutens wie über den des uralten Glockengebetes so unsicher und unklar blieb und die Rückführung beider auf jenes Einläuten der Pax Dei unterließ.‘ — Mit diesen Sätzen hat der Verfasser seine ‚Annahme‘ zu einer durch historische Zeugnisse völlig gesicherten Wahrheit erhoben, was sie noch nicht ist und ohne neues Beweismaterial nicht werden kann. Es hat außer der Zeit, in welcher der Gottesfriede entstand, vor Innozenz III., andere Zeiten gegeben, auf welche die Worte dieses Papstes trefflich passen und in denen der Spruch O rex gloriae gleichfalls recht gut entstehen konnte. Daß endlich das Einläuten des Gottesfriedens in keinem notwendigen inneren Zusammenhange mit dem Gebet O rex gloriae steht, ist ohne weiteres klar. Über Gottes- und Landfrieden vgl. oben Bd I, S. 247 ff.

[1] Matthaeum signat vir, bos Lucam, Leo Marcum,
Ales discipulum, qui super corde fuit.

Bei Otte, Glockenkunde 124.

[2] Fahrngruber, Hosanna in excelsis 18; vgl. S. 56. Dazu das Faksimile S. 10, Nr 2.

[3] Auch auf der Clinsa in Magdeburg. Abbildung bei Schönermark, Altersbestimmung, im ‚Atlas‘ 6, 5; 7, 7—9; 8, 3.

den Anfangsbuchstaben der vier hebräischen Worte: Atha Gibbor Leolam Adonai zusammen und bedeutet: ‚Du bist mächtig in Ewigkeit, Adonai.'

Die vier Majuskeln von AGLA sind auf einer Glocke zu St Nikolai in Jüterbog den Quadranten eines Kreises eingefügt, aber nur im Spiegelbilde lesbar [1].

Andere Glocken verkündigen ihre Bestimmung. So die nicht mehr existierende zu Lühnde bei Hildesheim 1278 mit der Meldung: ‚Ich zeige an die Feste, beweine die Toten, rufe die Lebenden.' [2] Als vierten Zweck ihres Daseins kennt eine Glocke in St Georg zu Hagenau die Kundgebung weltlicher Ereignisse von allgemeinem Interesse [3]. Dem Gemeinwohl zu dienen, war nach eigenem Zeugnis die ursprüngliche Bestimmung der Bannglocke auf St Peter in Aachen von 1261; sie nennt sich ‚schreckhaft für Räuber und Mörder' [4].

Die Bann- oder Sturmglocke galt als ein sicheres Wahrzeichen bürgerlicher Unabhängigkeit. Mit dieser fiel auch das Recht auf den Gebrauch der Bannglocke [5]. Die Bürger von Cambrai mußten es sich im Jahre 1226 sogar gefallen lassen, daß wegen ihrer Auflehnung gegen Bischof Gottfried auf Befehl Kaiser Friedrichs II. die städtischen Glocken und selbst der Glockenturm zerstört wurden [6].

Von sehr befriedigender Ausführlichkeit war die Inschrift der eben erwähnten Glocke zu Lühnde [7]. Sie gab zunächst den 27. Oktober 1278 als das Datum ihrer Entstehung an, dann den Gießer Dietrich, als ihren ‚Maler'

---

[1] Abbildung bei Otte, Kunst-Archäologie I 410.

[2] Signo dies festos, fleo defunctos, voco vivos.
Bei Otte, Glockenkunde 126.

[3] Coetum voco, nuncio festa, pando fori gesta, produco funera moesta.
Bei Otte a. a. O.

[4] Horrida sum stolidis, latronibus ac homicidis.
Ad commune bonum servio dando sonum.
Bei Otte a. a. O. 130.

[5] Vgl. oben S. 92.

[6] Der Befehl des Kaisers wurde durch König Heinrich VII. bekannt gegeben. Darin heißt es: Sententialiter etiam diffiniendo quod campana sive campane et campanile quod Berfrois dicitur et communia quam pacem nominant vel quocumque alio nomine pallietur, in eadem civitate tollantur et destruantur omnino, nulla iurisdictione predictis civibus penitus reservata. Huillard-Bréholles, Historia diplomatica Friderici secundi II 893 f. Andere Beispiele bei Du Cange-Favre unter campana bannalis. Über die einstige Bramglocke von St Maria im Kapitol zu Köln s. Heinrich Schäfer in der ‚Kölnischen Volkszeitung' 1910, Nr 20.

[7] Anno domini MCCLXXVIII me fudit Thidericus VI Kalendas Novembris et me pinxit Hermannus plebanus, bei Otte, Kunst-Archäologie I 445. Dazu noch die Worte oben Anm. 2.

den Pfarrer Hermann und schließlich ihre dreifache Bestimmung zum Festtags-, Trauer- und Gottesdienstgeläute. Was nun die ‚Malerei' dieser Glocke anlangt, so ist eine solche in seltenen Fällen allerdings an Glocken zu finden. Ob aber bei der Glocke zu Lühnde wirklich an eine Bemalung zu denken ist, erscheint doch zweifelhaft, da nach dem Wortlaut der Inschrift die Tätigkeit des Pfarrers Hermann auch darin bestanden haben kann, daß er die Figuren samt sonstigen Verzierungen und die kalligraphischen Buchstaben vorzeichnete[1].

Die Nennung Dietrichs als des Gießers der Glocke zu Lühnde ist eine Seltenheit. Denn nur sehr wenige Glockengießer sind aus Inschriften des 13. Jahrhunderts bekannt[2]. Erst im 15. und 16. Jahrhundert tritt an die Stelle der früheren Knappheit und Objektivität des Ausdrucks das subjektive Element und die Redseligkeit in den Vordergrund. Zu den wenigen epigraphisch bezeugten Glockengießernamen des 13. Jahrhunderts gehören Hein in Tübingen auf der Glocke zu Dätzingen im Neckarkreis 1212, Jakobus auf der Glocke im Dom zu Minden 1251, Johann und Gerard von Lüttich ebenda auf der Glocke zu St Peter und Paul 1275, Embo auf der Glocke zu Kampen in Ostfriesland 1295 und Albraht auf der Glocke zu Seligenstadt 1296[3].

Bis dahin waren die Glockeninschriften in lateinischer Sprache abgefaßt. Daneben erscheinen seit dem 14. Jahrhundert auch die Landessprachen.

Eine der ältesten datierten ist die in deutschen Majuskeln ausgeführte zu Ersingen in Württemberg 1306: ‚O Maria, Gottes Zelle, hab in Hut, was ich überschelle.'[4]

Neben den Inschriften erscheinen auf den Glocken auch schon im 13. Jahrhundert allerlei Verzierungen und figürlicher Schmuck, doch bei weitem nicht so häufig und so verschwenderisch wie am Ende des Mittelalters und in noch späterer Zeit. In jener frühen Epoche sind es meist Brustbilder gewesen, so das Brustbildchen der Mutter Gottes auf der Glocke zu Lühnde. Sehr spärlich waren damals zusammenhängende Darstellungen. Eine Glocke zu Plötzkau im Anhaltischen aus dem Ende des 13. Jahrhunderts verdient daher besonders hervorgehoben zu werden. Denn sie enthält zwei Bilderreihen, von denen die eine das Leiden und die Glorie des Herrn erzählt, die andere sechs Szenen aus dem Leben des hl. Petrus schildert: Petrus, wie er sich als Fischer zur Arbeit begibt; Petrus als Bischof auf dem Schiff, dessen Mast

---

[1] Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer 314. Hier und bei Otte (Kunst-Archäologie I 358) eine Abbildung der ehemaligen Glocke zu Lühnde.

[2] Vgl. auch oben S. 246[4].

[3] Otte, Glockenkunde 180 187 192 196.

[4] O Maria gotes celle hab in huot was ich uber schelle, anno domini MCCCVI. Bei Otte, Kunst-Archäologie I 445.

ein Bild der Mutter Gottes mit dem Kinde trägt; Petrus und die Magd; Petrus am Feuer; Petrus, wie er den Vorhof verläßt; endlich Petrus nochmals in pontifikalem Ornat[1].

Mit der Herstellung dieses bildnerischen Schmuckes verhielt es sich ähnlich wie mit den Buchstaben. Auch für jenen gab es fertige Schablonen, die man dem Glockenmantel eindrückte oder dem Hemde auflegte. Man entnahm diese Schablonen entweder dem langjährigen Besitzstand der eigenen Familie, wenn in ihr der Glockenguß Tradition war, oder der Werkstatt eines Goldschmiedes. Diese Entlehnung alter Formstücke erklärt auch die an sich überraschende Tatsache, daß sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Bilderschmuck der Glocken manchmal ein Stil zeigt, von dem die sonstige gleichzeitige Kunst nichts weiß. So auf einer Glocke der Stadtkirche zu Blankenburg im Harz. Die Inschrift setzt sich aus Minuskeln zusammen und nennt als Entstehungsjahr 1381[2]. Das Bild aber ist eine Kreuzigung mit Maria und Johannes, nicht in gotischer, sondern in zweifellos romanischer Ausführung. Ohne die klare Inschrift würde also die Gefahr einer unrichtigen Datierung dieser Glocke, die übrigens keine Läutglocke, sondern eine der ältesten Schlagglocken ohne Klöppel ist[3], sehr nahe liegen.

Bis ins 18. Jahrhundert liebte man es, auf den Glocken Abdrücke von Münzen und Siegeln anzubringen, wodurch bei dem Mangel sonstiger Datierung die chronologische Bestimmung einer Glocke zuweilen ermöglicht wird. Münzabgüsse finden sich auf der Glocke zu Helfta 1234 als Trennungszeichen zwischen den einzelnen Wörtern, Siegel auf der Hasenglocke zu Haina, auf der Benedikta des Domes zu Merseburg[4] und auf einer Glocke zu Hönnepel bei Kalkar. Hier ist dasselbe Siegel zweimal vertreten. Es zeigt in Majuskelschrift den Namen des Gießers Johann von Utrecht[5] und das Bild einer Glocke.

Alles das, die Verzierungen der Glocken, ihre Inschriften, die Art ihrer Eintragung auf die Flanke, auch die Größe und Schwere sind Nebensachen

---

[1] Abbildung bei Schubart, Die Glocken im Herzogtum Anhalt 394 f.

[2] Anno domini mccclxxxi idus septembris fusa sum per bodonem de harlessem organistam et orlogistam. Mitgeteilt von G. Schönermark in der Zeitschrift für christliche Kunst 1890, 199. Hier steht indes irrtümlich mccccxxxi.

[3] Schlaguhren waren um 1120 bei den Cisterciensern im Brauch. Nach Pierre Dubois (Histoire de l'horlogerie, Paris 1849) ist die durch ein Gewicht in Bewegung gesetzte Uhr eine Erfindung Gerberts. Daß diese Behauptung auf einem Mißverständnis beruht, hat dargetan Otto Gasser, Gerbert von Aurillac, nachmaliger Papst Silvester II. († 1003), und die von ihm in Magdeburg aufgestellte Uhr, in den Geschichts-Blättern für Stadt und Land Magdeburg XLIV, Magdeburg 1909, 98 ff.

[4] Vgl. oben S. 245.

[5] Iohannes de Traiecto me fecit. Otte, Glockenkunde 137. Vgl. Schubart a. a. O. 53.

von untergeordneter Bedeutung, wenn sie in Vergleich gestellt werden zu den musikalischen Eigenschaften[1].

Die erste Hauptsache bei jeder Glocke ist ihr Klingen. Der Klang aber ist bedingt durch ein im richtigen Verhältnis zur Höhe, zum Umfang und zum Gewicht stehendes Glockenprofil. Das für die Schallwirkung günstigste und zugleich schönste Profil, die rechte Rippe, ward im 13. Jahrhundert gefunden und alle Anstrengungen, die man in der vorausgehenden Zeit zur Vervollkommnung der Glocken gemacht hatte, waren im Grunde auf dieses eine Ziel gerichtet gewesen. Damals haben sie unter steter Berücksichtigung der den Ton bestimmenden Bedingungen die Form erhalten, welche der noch heute üblichen ähnlich ist. Damals schon galt die Regel, welche Vincenz von Beauvais ausgesprochen hat[2], daß eine gute Glocke drei Töne haben müsse: am Schlagringe, an der Anschlagstelle des Klöppels den Hauptton, etwas höher nach der Mitte hin und an der Haube je einen Nebenton. Dieser ist an der Flanke die große oder die kleine Terz, an der Haube die obere Oktav. Glocken, die nach dieser Norm gegossen sind, werden also entweder in Dur oder in Moll gestimmt sein. Andere geben in der Mitte die Quart.

Das gewünschte beste Profil ist indes weniger Sache der Berechnung, als der Erfahrung, deren Ergebnis von den Meistern als Geheimnis treu gehütet wird. Zwar mag der schöne Ton alter Glocken teilweise gerade durch ihr Alter bedingt sein, insofern durch die fortgesetzte Erschütterung des Läutens die akkommodationsfähigen Atome im Laufe der Jahrhunderte die für die Harmonie geeignetste Lagerung angenommen haben. Aber auch der längste Zeitraum würde so befriedigende Resultate keineswegs hervorbringen, wenn sich der Glockenguß nicht immer rationeller gestaltet und wenn sich nicht auch auf diesem Gebiet die Zielbewußtheit mittelalterlichen Schaffens bewährt hätte.

Die bei weitem meisten Glocken dienen kirchlichen Zwecken und werden dafür vom Bischof geweiht. Diese Weihe[3] heißt im Volksmunde auch Glockentaufe wegen der Ähnlichkeit einiger Zeremonien mit denen, welche bei der Spendung des gleichnamigen Sakramentes in Anwendung kommen. Dabei erhält die Glocke den Namen eines Heiligen, unter dessen Schutz sie stehen soll. Diese Sitte scheint durch Papst Johann XIII. aufgekommen zu sein, der im Jahre 968 die große Glocke der Laterankirche im Beisein mehrerer

---

[1] Vgl. Joh. Blessing, Über Glocken und ihre Musik, im ‚Kirchenschmuck' 1888; mehrere Abhandlungen; Karl Walter, Beiträge zur Glockenkunde, im Kirchenmusikalischen Jahrbuch XVII, Regensburg 1902; XIX und XX.

[2] Kreuser (Kirchenbau I 260) hat zuerst darauf hingewiesen.

[3] Im Pontificale Romanum wird sie benedictio signi vel campanae genannt. Signum ist der alte Name für Glocke. In den Gebeten der Weihe wird die Glocke, gleichviel ob groß oder klein, auch als tintinnabulum bezeichnet.

Kardinäle geweiht und ihr den Namen Johannes beigelegt hat. Das Volk nennt die Person, welche dem Bischof den Namen des Glockenheiligen angibt, Taufpate.

In den Gebeten der Glockenweihe, wie sie im römischen Pontifikale vorgeschrieben ist, findet derselbe Gedanke, der die so oft wiederkehrende Glockeninschrift: ‚O König der Herrlichkeit, bringe den Frieden‘, kurz ausspricht, eine in theologischer und künstlerischer Beziehung herrliche Erweiterung. Es ist die in den verschiedensten Wendungen vorgetragene Bitte um Frieden und um Abwehr aller inneren und äußeren Feinde des Leibes und der Seele. Nach apostolischer Lehre ist der Mensch auch bedroht von bösen Geistern in der Luft[1], die sich, allerdings nur mit Gottes Zulassung, der Elemente bedienen können, um den von ihnen gehaßten Menschen zu schaden. Die Glocken werden daher geweiht nicht nur, damit die Gläubigen durch ihren Ruf, der durch die Lüfte schallt, ermahnt werden zum Gebet, sondern auch, damit Gott der Herr durch die Kraft des Gebetes seiner Kirche bewogen werde, die Geister der Luft zu bannen und den ohnmächtigen Menschen nicht ihrer Bosheit preiszugeben. Daher das Wetterläuten. So ist auch das schöne Meßgebet ‚zur Abwehr der Ungewitter‘ zu verstehen. Daß diese in den ältesten Urkunden des Christentums begründete Wahrheit und Praxis durch Aberglauben entstellt werden kann und entstellt worden ist, muß beklagt werden, ändert aber an der vollen Berechtigung der Sache selbst nicht das mindeste[2].

Daß sich Poesie und Sage der Glocken in ausgedehntem Maße bemächtigt haben, hatte zumal im Mittelalter seinen guten Grund. Denn der kindliche Sinn jener Tage erfreute sich an derlei legendarischen Erzählungen in höherem Grade als spätere Zeiten[3]. Anderseits spielten die Glocken im Leben der Menschen von der Wiege bis zum Grabe eine wichtige Rolle als

---

[1] Eph 6, 12.

[2] Aberglaube ist es, sich von dem Läuten der Glocken eine unfehlbare Wirkung gegen irgend welches Unheil zu versprechen. — Schade, daß Otte aus Unkenntnis katholischer Dinge sein sonst so verdienstliches Buch über Glockenkunde mehrfach entstellt hat. In seiner ‚Kritik der Glockentaufe‘ a. a. O. 24 f (vgl. auch oben S. 252 [1]) ruft er zur ‚Verwerfung‘ des ‚eigentlich Unevangelischen der katholischen Glockenweihe‘, das ‚in der magischen Konsekrationstheorie der katholischen Kirche liegt‘, den ‚evangelischen [soll heißen: lutherischen] Sinn im Bunde mit dem gesunden Menschenverstande‘ in die Schranken. — Wer sich heute gründlich orientieren will über die Benediktionen der Kirche, wird das ausgezeichnete Werk des Prälaten Adolf Franz zur Hand nehmen (Titel im Bücherverzeichnis), und zwar für die prinzipielle Frage die Einleitung im ersten Bande, über ‚die Gewitter und die Dämonen‘ Bd II, S. 19 ff. Von dem Wetterläuten ist S. 40 ff die Rede, von abergläubischen Gebräuchen S. 206. K. Th. Zingeler berichtet in der Beilage zur ‚Allgemeinen Zeitung‘ 1895, Nr 308, S. 3 von dem abergläubischen Vertrauen, das Protestanten auf eine Wetterglocke setzten.

[3] Vgl. oben Bd IV, S. 151.

Sonntags-, Fest- und Predigtglocken, als Ehren- und Freudenglocken, als Stunden- und Betglocken, als Wetter-, Feuer- und Sturmglocken, als Gerichts- und Armsünderglocken, als Trauer- und Totenglocken. Mit der Glocke stand der Genuß bürgerlicher Freiheit in innigstem Zusammenhang. Grund genug, daß die lebhafte Phantasie eines naiven Geschlechts diesen erzenen Rufern in der Höhe allerlei Fabelhaftes angedichtet hat.

Merkwürdig ist die oft und oft sich wiederholende Vorstellung, daß Glocken verschwunden und von Tieren aufgefunden worden seien. So soll die eiserne, aus der Cäcilienkirche in Köln stammende alte Glocke im Peterspfuhle von Schweinen ausgewühlt worden sein und heißt daher Saufang. Die gleiche Sage geht von der eisernen Glocke aus Treßling in Oberbayern, die deshalb außer Wetterglocke auch Sauglocke genannt wird. Mit ihr soll zugleich ein Götze zum Vorschein gekommen sein. Vergraben war die Ascheringer Glocke[1], entdeckt aber ward sie bei Urbarmachung des Feldes.

Zu Lana in Südtirol brachte eine Sau doppeltes Glück. Lange hatte man sie gesucht; endlich fand man sie hoch droben im Walde und neben ihr in einer Glocke, die bis an den Rand in der Erde steckte, fünf frischgeworfene Ferkel. Die Glocke ward ausgegraben, und das Volk nannte sie lange Zeit die Fackelsau[2].

Mit den Schweinen haben andere Haustiere das Finderglück geteilt. Die kleine Glocke zu St Vigil in Tirol ist von einer Katze aufgespürt worden, die so lange am Boden scharrte, bis man herbeikam und das Glöcklein ausgrub. Die Entdeckung größerer Glocken macht, in Tirol wenigstens, die Sage zum Verdienst des Stieres. Zu St Valentin in Seis war ein Stier nicht von der Stelle zu bringen; brüllend suchte er den Erdboden aufzuwühlen. ‚Was muß hier verschüttet sein?‘ dachten die Leute, gruben nach und fanden eine große Glocke, die sie in dem Kirchturm aufhängten. Man erzählte sich, daß sie von einer versunkenen Stadt herrühre.

Auf dieselbe Weise ist die Kirche St Jakob auf einem bewaldeten Berge in Gröden zu ihrer Glocke gekommen. Das Gotteshaus war vollendet. Da

---

[1] Oben S. 243.

[2] J. Zingerle, Sagen Nr 275. Fackel bedeutet Ferkel. Franz (Benediktionen II 131) erwähnt die Bedeutung des Schweines in der Mythologie und sagt: ‚Man brachte das Schwein wegen des Aufwühlens des Erdbodens mit der Erdfruchtbarkeit und mit dem Funde von vergrabenen Glocken, die Wetter und Feuersbrunst abwehren, in Verbindung.‘ Dabei wirkt mit, daß die Antoniter, so genannt nach dem heiligen Einsiedler Antonius, sich in der Landwirtschaft, ganz besonders in der Schweinemast auszeichneten, ferner daß Antonius von unreinen Geistern, die durch Schweine symbolisiert werden, hart versucht worden ist. Vgl. Rudolf Pfleiderer, Die Attribute der Heiligen, Ulm 1898, 148. Anders Doering, Kunstdenkmäler 358.

grub ein Stier, der in der Nähe weidete, mit seinen Hörnern eine Glocke aus der Erde. Mit dieser Erzählung verbindet sich für dieselbe Glocke in St Jakob eine andere Sage, die gleichfalls sehr häufig auftritt, die Sage von der Heimatliebe der Glocken. Öfters habe man, so heißt es, versucht, die Glocke von St Jakob, die größte und schönste im ganzen Grödnertale, nach St Ulrich zu schaffen. Doch alle Anstrengungen waren umsonst; sie blieb unbeweglich.

Die beiden tirolischen Dörfer Rodeneck und Natz sind durch eine Schlucht mit dem wilden Rienzbach voneinander getrennt. Eine Brücke verbindet die Gemeinden, die einstens ihre größten Glocken auszutauschen beschlossen. Die Rodenecker brachten die ihrige wohl bis zur Brücke, aber selbst mit zwölf Pferden nicht weiter. Des Nachts gingen die Leute nach Hause und ließen die Glocken stehen, wo sie standen. Als sie am nächsten Tage von neuem an die harte Arbeit gehen wollten, war die Brücke verschwunden und die Bauern waren genötigt, die Glocke auf dem schmalen und steilen Wege in ihr Dorf zurückzuschaffen. Sie ward an ihrem alten Platze aufgehängt, verscheucht Wetter und Feuersbrünste wie keine zweite in der ganzen Gegend und ist bei dem Volke hochgeehrt [1].

Gelingt es aber wirklich, eine Glocke an einen fremden Ort zu bringen, so rächt sie sich dadurch, daß sie den Ton versagt.

Es ist im letzten Grunde die Anhänglichkeit der Menschen an ihre Glocken, die sich in solchen Sagen ausspricht, und die Absicht, jedem Versuch, eine liebgewordene Glocke zu entfernen, vorzubeugen. Eine andere leicht erkennbare Tendenz verfolgt die Märe, daß Glocken, die man gegen das kirchliche Verbot während des Interdiktes zu läuten versucht, keinen Klang geben.

Dagegen weiß die Sage von geheimnisvollem, nicht durch Menschenhand hervorgebrachtem Geläute zu berichten, das Sterbefälle oder öffentliches Unglück verkündet oder als mahnende und strafende Stimme bei Verübung eines Verbrechens, manchmal auch als Ehrenbezeigung ertönt. Sie weiß zu erzählen von Glocken, die in Kriegszeiten und bei andern Heimsuchungen ins Wasser oder unter die Erde versenkt wurden, selbst zu läuten begannen und so ihr Dasein verrieten, um an geweihter Stätte wieder ihrem religiösen Beruf entsprechen zu können. Kurz, man schrieb den Glocken, die mit weihevollem Klange heiter oder ernst die Wechselfälle des Menschenlebens begleiten, eine Art Mitempfinden an Recht und Unrecht, an Freud' und Leid, ja ein pro-

---

[1] J. Zingerle a. a. O. Nr 272 910 913 914. Andere Beispiele bei Otte, Glockenkunde 169 ff, bei Fahrngruber, Hosanna in excelsis 301 ff, bei Bergner, Zur Glockenkunde Thüringens 84 ff und bei K. Th. Zingeler in der Beilage zur ‚Allgemeinen Zeitung' 1895, Nr 308, S. 3.

phetisches Ahnen kommender Ereignisse zu. Man übertrug die der Glocke zugewiesene Bestimmung und die Eindrücke, die ihr Tun bei den verschiedenen Anlässen im Gemüt des Menschen hervorriefen, auf ein erdichtetes Wissen und Wollen des bewußtlosen klingenden Erzes.

Glocken und Taufkessel waren die größten kunstgewerblichen Erzeugnisse aus Bronze, welche das 13. Jahrhundert in Deutschland hervorgebracht hat. Erzene Türen sind in dieser Zeit nicht mehr entstanden. Soweit an diesen bronzene Verzierungen angebracht wurden, beschränkte man sich auf Türklopfer mit Löwenköpfen oder andern Tiermasken, wie sie noch heute zu sehen sind am Eingange in die Sakristei der Petrikirche zu Lübeck, an St Stephani zu Helmstedt, am Dome zu Paderborn und an der Elisabethkirche zu Marburg[1]. Bei Kirchen waren die Türklopfer im Mittelalter ein Symbol des Asylrechts, und ein Verfolgter war in sicherer Hut, wenn es ihm auf der Flucht gelang, den Türklopfer eines Gotteshauses zu ergreifen.

Umfassender und selbständiger als bis dahin ward im 13. Jahrhundert auch das Eisen in der Kunstindustrie verwendet. Eisenblech wurde nicht gewalzt, sondern sorgfältig in der Schmiede geschlagen. Die Hämmer im sächsischen Erzgebirge und im Voigtlande waren seit dem 13. Jahrhundert berühmt[2]. Der Schmied des Mittelalters mußte sich seinen Bedarf aus einem Eisenblock selbst bereiten. Durch das wiederholte Erhitzen im Holzkohlenfeuer gewann das Material an Zähigkeit und Biegsamkeit und eignete sich trefflich zu den mannigfachen ornamentalen Verwendungen, die es am Ausgang der romanischen Kunstperiode und in der Gotik fand[3].

Vorher hatte das Eisen an Schmuckgegenständen, Gürtelbeschlägen, Waffenstücken meist nur als Grundlage gedient. Nun gestaltete es sich unter dem kunstverständig geführten Hammer zu zierlichen Bändern und Beschlägen, die sich zu reichem Rankenwerk verschlangen, in geschmackvolle Laubornamente zerteilten und von den Türangeln ausgehend in mannigfacher Abwechslung des

---

[1] Abbildung der Westtür zu Marburg bei Lüer, Unedle Metalle 31 (dazu 317), bei Wilh. Schmitz, Türen Bl. 24 (Innenseite Bl. 14) und bei Redslob, Das Kirchenportal, Tafel 37. Farbig bei Schäfer und Stiehl, Kirchenbauten, Tafel C—D. Vgl. Riewel, Studien über Schmiede- und Schlosserarbeiten in Österreich, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1870, 39 ff. Über Türklopfer vgl. Wilh. Schmitz a. a. O. 15 f.

[2] W. Boeheim, Das hämmerbare Eisen in der Kunstindustrie, in den Blättern für Kunstindustrie VI (1877) 29 ff; VII 1 ff.

[3] Über die Technik vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture VIII 302 ff. ‚Die Schmiedekunst hat im Mittelalter eine solche Höhe der Entwicklung erreicht, daß sie in vielen Beziehungen noch heute als mustergültig, zum Teil als unerreicht dasteht.' Beck, Geschichte des Eisens I 837.

romanischen und gotischen Formenschatzes die Türflügel belebten. 'Aus der Not eine Tugend, das heißt hier eine Schönheit, einen Schmuck zu machen, das ist ein Satz, den keine Kunst jemals besser verstand als die des Mittelalters.' Einen hübschen Schmuck bildete ein Stück lebhaft, meist blau oder rot gefärbten Leders oder Pergaments, mitunter auch ein Stückchen Stoff, das, um das Sprengen des Holzes beim Aufnageln der Beschläge zu verhüten, als weiche Zwischenlage eingeschoben wurde, zierlich gezähnelt den Umrissen des Beschlages folgte und an dessen durchbrochenen Stellen zutage trat.

Zur Befestigung von Metallbeschlägen an Holz verwendete das 13. Jahrhundert nicht Schrauben, sondern Nägel, deren Köpfe zu ornamentalen Zwecken dienten. In dieser Zeit arbeitete man auch schon mit Stanzen und schweißte die so gewonnenen Blattformen zu Rosetten u. dgl. zusammen[1].

An einem Seiteneingange der romanischen Pfeilerbasilika zu Seckau weist eine Tür zierliche Bänder auf, bei denen das Lilienornament zur Anwendung gekommen ist. Ein ähnliches Motiv aus dem Übergangsstil zeigt die Liebfrauenkirche zu Wiener-Neustadt und die Tür des Karners zu Friesach[2].

Eine andere Art von Türbeschlägen[3] bestand hauptsächlich aus horizontalen Bändern, die zur Zeit der Gotik durch Vergoldung und Farbe sich von den Bohlen der Türflügel noch stärker abhoben. Ein schönes Beispiel bietet die Tür der ehemaligen romanischen Kirche zu Piesting in Niederösterreich[4]. Das Lilienornament spielt dabei nebst kräftig wirkenden, großen Nagelköpfen eine Hauptrolle.

Dieser Lilienschmuck der ausgehenden romanischen Epoche erhielt sich auch beim Beginn der Gotik. Zeuge dessen ist vom Ende des 13. Jahrhunderts die Tür der Kirche zu Kolin in Böhmen mit stark hervortretenden, verzierten Köpfen der zur Befestigung der Bänder dienenden Nägel[5].

Alle diese Arbeiten werden übertroffen von dem Eisenbeschlag an der Westtür der Elisabethkirche zu Marburg, der als die hervorragendste Schöpfung der deutschen Schmiedekunst im 13. Jahrhundert zu gelten hat.

---

[1] Hefner-Alteneck, Eisenwerke I 3 ff; II 1. Teirich, Die Eisenarbeiten auf der Wiener Weltausstellung, in den Blättern für Kunstgewerbe III (1873) 57 ff. Eye und Falke, Kunst und Leben in der Vorzeit I 117. Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier I 14.

[2] Abbildung bei A. Essenwein, Die mittelalterlichen Baudenkmale der Stadt Friesach in Kärnten, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1863, 194.

[3] Wilh. Schmitz a. a. O. 17 ff.

[4] Heiße, Mittelalterliche Eisenarbeiten aus Österreich unter der Enns und Steiermark, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1859, 104 ff, mit Abbildung. Riewel in dem oben S. 262[1] zitierten Artikel.

[5] F. Bock, Die gotische Tür zu Bruck a. d. Mur, bei Heider und Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmale I 140 ff. Boeheim a. a. O. VII 3.

Ungefähr in der Mitte jedes Flügels entwickelt sich ein Ornament in Form des Kreuzes, dessen gleichlange Balken von vier in Voluten auslaufenden Eisenstreifen gebildet werden und das von einem zweiten Kreuz aus einfachen Lilienstäben quer durchschnitten wird. Oberhalb und unterhalb der kreuzförmigen Ornamente gehen von den Angelbändern vier hufeisenartige Beschlagteile aus, die zwar symmetrisch angeordnet sind, aber zu je zwei an ihren Enden und in den Füllungen eine verschiedene Ausgestaltung erfahren haben. Dazu kommt eine Rankenborte auf jedem der beiden Flügel.

Das Schmiedewerk in Marburg ist eine erfreuliche Leistung, kommt indes den Beschlägen an den beiden Seitentoren der Westfront von Notre-Dame zu Paris nicht nahe [1]. Hier hat die Schmiedeeisenkunst einen staunenswerten Reichtum der edelsten Formen geschaffen. Es ist ein Werk, dessen Vollendung bis jetzt nicht erreicht wurde. In der Rankenbehandlung der Beschläge erinnert an die Pariser Tore die gegenwärtig im Altertumsmuseum zu Lüttich aufbewahrte einstige Tür der dortigen Paulskirche [2].

Auch bei kleineren Beschlägen und bei Buckeln von ledernen Bucheinbänden fand das Eisen im 13. Jahrhundert eine kunstgewerbliche Verwertung. So auf dem Einband der Pergamenthandschrift einer lateinischen Bibel in der Königlichen Bibliothek zu Bamberg [3].

Mannigfach war sodann die Verwendung des Eisens in der Waffentechnik, deren Erzeugnisse allerdings, soweit Prunkwaffen in Betracht kommen, mehr der Goldschmiedekunst angehören. Die Waffenschmiedekunst in Passau genoß schon im frühen Mittelalter einen guten Ruf; die Passauer Klingen, mit Wolf und Bischofstab gezeichnet, waren weit und breit geschätzt, und dies um so mehr, da die Waffenschmiede dieser Stadt unter Anwendung von allerlei Geheimmitteln den Trägern ihrer Erzeugnisse Unverwundbarkeit verhießen.

Die Schwertschmiederei von Solingen reicht wahrscheinlich bis in das 12. Jahrhundert zurück. Solinger Meister arbeiteten zeitweise in Spanien, das sich schon frühzeitig unter dem Einfluß der Araber einer hohen Blüte dieses Zweiges der Kunstindustrie erfreute. So erklärt es sich, daß Solinger Klingen, um ihren Wert zu erhöhen, manchmal mit spanischen Marken versehen wurden. Auch der Passauer Wolf findet sich auf ihnen. Die Futterklingen und weißen Sensen von Kronenberg, nordöstlich von Solingen, waren schon im Jahre 1240 ein berühmter Ausfuhrartikel der Hansa [4].

[1] Abbildung bei Lüer, Unedle Metalle 23 f. [2] Abbildung ebd. 30.
[3] Leitschuh, Führer durch die Königliche Bibliothek zu Bamberg 116.
[4] Beck, Geschichte des Eisens I 848.

Mit dem gesteigerten Bedürfnisse nach Waffen, das die Kreuzzüge mit sich brachten, zog die Waffenindustrie immer weitere Kreise. Frühzeitig tat sich Suhl in Thüringen hervor, ebenso einzelne Reichsstädte. Mit der Erzeugung von Waffen befaßte sich die Messererzunft in Nürnberg, die schon im Jahre 1285 bestand[1]. Ein tüchtiger Klingenschmied war in Prag der urkundlich bezeugte Georg Springinklee[2].

In den habsburgischen Erbländern fußte das Gewerbe der Schwertfeger und Plattner auf der schon von Plinius und Tacitus gerühmten Eisenindustrie der norischen Alpengebiete. In Wien kamen im 13. Jahrhundert Bogner und Pfeilschnitzer vor, desgleichen ‚Harnaschaere'. Brünner und Sarwürker[3] waren andere Bezeichnungen für die Verfertiger der Panzer[4]. Die Helme wurden von den sog. Haubenschmieden erzeugt.

Für das Härten des Eisens durch rasches Ablöschen und durch die Beimengung verschiedener tierischer und vegetabilischer Stoffe finden sich sehr alte Rezepte. Zur Umwandlung des Eisens in Stahl benützte man Bocksblut. Die dabei üblichen technischen Vorgänge hatten mitunter einen Beigeschmack von Aberglauben. Es wurden über die zu härtende Klinge Segensformeln gesprochen, die ihren heidnischen Ursprung deutlich verrieten. Vielfach vertreten war auch die Meinung, daß die Schwertklinge erst durch Feindesblut in der Schlacht ihre volle Härte gewinne[5].

Schutz- und Angriffswaffen erfuhren im Laufe der Zeit wesentliche Umgestaltungen[6]. Aus dem niedrigen, kegelförmigen, offenen Helm, zu welchem sich die im 11. Jahrhundert mit Bändern oder Riemen über die Kapuze des Panzers aufgebundene Sturmhaube entwickelt hatte, bildete sich der deutsche Helm des 13. Jahrhunderts heraus: niedrig, zylindrisch, die Nasenstange zur Gesichtsplatte entwickelt, mit Ausschnitten für die Augen[7]. Manchmal ist die Gesichtsplatte durch ein förmliches Gitter ersetzt.

Länger erhielt sich der offene Helm bei den schlesischen Fürsten, und zwar bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, noch länger bei den Markgrafen von Brandenburg. Die herabhängenden Riemen und Schnüre waren mitunter an den Enden mit Kugeln oder Quasten verziert.

---

[1] W. Boeheim, Kunst und Kunsttechnik im Waffenschmiedewesen, im Kunstgewerbeblatt 1890, 57 ff. Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier II 501.

[2] Trautmann, Kunst und Kunstgewerbe 348.

[3] ‚Sar' heißt Kriegsrüstung. [4] Feil, Beiträge 39 ff.

[5] Vgl. Jlg in den Erläuterungen zum ‚Heraklius' 124 f. Franz, Benediktionen II 299.

[6] v. Sava, Die Siegel der österreichischen Regenten 176 ff.

[7] Vgl. Eye und Falke, Kunst und Leben in der Vorzeit I 32 50; San Marte, Zur Waffenkunde 58 ff; Beck a. a. O. 866, mit Abbildung.

Die Sturmhauben waren aus gediegenem Eisen gefertigt, anfangs ohne jegliche Zier, und nahmen im 13. Jahrhundert mannigfache Formen an. Kegelförmige Pickelhauben bildeten die Kopfbedeckung des Fußvolkes. Bei den Rittern sind die Sturmhauben oft abgerundet und nach vorn gebogen gewesen. An den niederländischen Helmen traten zuerst die Achselscheiben, zu beiden Seiten des Kopfes befestigte viereckige Platten, auf, die auch bei den Kübelhelmen beibehalten und mit Wappenfiguren geschmückt wurden.

Unter den österreichischen Fürsten erschien Leopold der Glorreiche (1198 bis 1230) zuerst mit einem geschlossenen Helm, der oben gerade abgeschnitten, am Hinterkopf gerundet, vorn mit einer Kante und einem Querschnitt in der Richtung der Augen versehen war. ‚Helmfenster‘ nennt Ottokar in seiner österreichischen Reimchronik diese Öffnung.

In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nahm der Helm immer mehr die Form einer Tonne an und wurde zum Faß- oder Kübelhelm, dem ‚Helmfaß‘ der österreichischen Reimchronik.

Hermann von Baden und König Ottokar von Böhmen trugen solche Helme. Bei letzterem findet sich auch die Helmdecke und die Zimierde[1].

Die Zimierde wurde, wie aus gleichzeitigen Dichtungen hervorgeht, nicht nur beim Turnier, sondern auch auf dem Schlachtfelde getragen. So heißt es im ‚Wigalois‘, daß Roaz im Ernstkampfe einen in Schmelz gefaßten Diamanten an dem goldenen Rande seines Helmes trug. Darauf war ein Drache aus Gold so künstlich angebracht, daß er über dem Helm zu schweben schien.

Der Helmschmuck erinnert an die Kopfhäute wilder Tiere, welche die alten Germanen über ihre Köpfe zu stülpen pflegten, um sich ein furchtbareres Aussehen zu geben. Später wurden sie mit den Wappen in Verbindung gebracht und zeigten die Wappenfiguren entweder in plastischer Ausführung oder gemalt.

Bisweilen nahmen die Helmzierden auf Landes- und Erbämter Bezug. So trug der Truchseß als Zeichen seiner Würde eine Schüssel. Manchmal wurden die Helmzierden von Regenten als Lehen verliehen und konnten auch erblich übertragen werden. Otto von Meißau beispielsweise, oberster Marschall von Österreich, erbat sich die Erlaubnis, seine Zimierde, ein Gänsenest, mit einem Federbüschel und drei aus dem Nest herausschauenden Gänsen, dem Kämmerer Hans von Ebersdorf vermachen zu dürfen. Zur Zimierde im weiteren Sinne des Wortes gehörten auch Schellen an Armen und Beinen.

Zum Schutz gegen den Rost und zum Schmuck wurden die Helme vergoldet, versilbert, bemalt, mit Samt oder mit Seidenstoffen überzogen.

---

[1] Zimier, Zimiere oder Zimierde, von cime Gipfel, bedeutet die Helmzier. v. Hefner-Alteneck, Waffen, Tafel 7 14 f.

Besonders prächtige Helme waren auch mit Edelsteinen geschmückt. Ausführliche Schilderungen der Zimierde finden sich namentlich bei Ulrich von Liechtenstein. Wigalois trug auf reich verziertem Helm sein Wappenzeichen, das Rad, beweglich angebracht, so daß es sich beim Turnieren drehte[1]. Auch der Herzog Ferri von Lothringen um 1276 hatte sein Wappen auf dem Helm. Die fliegenden Helmdecken, welche unter der Zimierde hervorwallten, waren meistens in den Wappenfarben gehalten oder trugen das Wappen selbst gestickt. Selbstredend wurden diese Helmdecken in der Schlacht und beim Kampfspiel arg mitgenommen. Eine zerfetzte Helmdecke galt daher als Ehrenzeichen. Mit seltsam zerschlissenen Helmdecken pflegte man zu prunken und nahm sie sogar in die Heraldik auf.

Eine durchgreifende Änderung und Verbesserung hat um die Wende des 12. Jahrhunderts die Panzerung des Ritters erfahren. Einstmals bestand die Rüstung in der Brünne, dem Brustpanzer, zuerst aus Leder mit schindel-, zungen- oder rautenförmigen Hornschuppen, dann aus Metallringen. Hie und da bediente man sich wohl auch im 13. Jahrhundert noch der Brünne, doch trat in den meisten Fällen jetzt an ihre Stelle der Halsberg, ursprünglich ein geschuppter Kragen zur Deckung von Hals und Schultern, der sich bald zum Panzer verlängerte.

Dieses Maschenhemd[2] hatte Ärmel mit Fausthandschuhen, reichte bis zu den Knien und bestand ganz aus Ringen, die ineinandergeflochten waren. Ebenso gearbeitet wurden die Panzerhosen. Die ganze Eisenhülle aber legte sich zunächst den Unterkleidern an, so daß der Körper durch das Metall keine Reibung erlitt. Darüber wurden in der Regel Waffenröcke getragen, weite, ärmellose, um die Mitte gegürtete Kleidungsstücke, oft prächtig, aus Samt, Seide, Scharlach, Gold- und Silberstoffen, mit Pelzwerk, Gold- und Silberborten verbrämt, mit Seide gefüttert und mit dem zierlich gestickten Wappen des Herrn geschmückt[3].

An den Schuhen trugen die Ritter Sporen, die in einen längeren oder kürzeren Dorn ausgingen; vom 13. Jahrhundert an waren es meist Rädersporen. Gleich den Steigbügeln wurden sie oft zierlich gearbeitet und mit Edelsteinen besetzt[4].

---

[1] Die Texte zusammengestellt bei San Marte, Zur Waffenkunde 77 ff. Dazu Lohengrin, herausgeg. von H. Rückert, Quedlinburg und Leipzig 1858, V. 5161 ff 5311 ff 5469 ff.

[2] Abbildung bei Boeheim, Waffenkunde 133. v. Hefner-Alteneck a. a. O., Tafel 7 8 10—14.

[3] Vgl. Roehl, Bildnissiegel der schlesischen Fürsten 295 ff.

[4] San Marte a. a. O. 28 ff 43 ff 235 ff. v. Sava, Die Siegel der österreichischen Regenten 184 ff.

Die wichtigste Schutzwaffe des Ritters, der Schild, war um die Mitte des 13. Jahrhunderts dreieckig, mit der Spitze nach unten, und wurde mittels Riemen gelenkt. Die Schilde waren aus Holz, mit Leder oder Leinwand, manchmal auch mit Seide oder Samt überzogen oder bemalt. Zwei Exemplare befinden sich in der Elisabethkirche zu Marburg. Von der Pracht der Schilde wissen die Dichter viel zu erzählen. Der Schild Ulrichs von Liechtenstein war mit Schellen behängt; ein anderer trug einen Querbalken aus Zobel und in der Mitte einen köstlich gezierten Buckel. Der Graf von Görz, Zeitgenosse des Liechtensteiners, führte im oberen Felde seines geteilten Schildes auf saphirblauem Grunde einen goldenen Löwen, dessen Krone mit Juwelen reich geschmückt war. Das untere Feld war achtmal rot und weiß gestreift. Otto von Meißau hatte ein zobelfarbenes Einhorn in Rot und Gold. Als König Wenzel II. (1278—1305) sich in Prag krönen ließ, wurde ihm ein Schild vorgetragen, der auf goldenem, mit kostbaren Edelsteinen geschmücktem Felde den böhmischen Löwen ganz aus Perlen gestickt trug. Die Klauen waren aus Rubinen gefertigt[1]. Reiche Ausbeute für das Studium der mittelalterlichen Schilde gewähren die Grabdenkmäler.

Rüstung, Helm und Schild waren Schutzwaffen, Schwert und Lanze dienten zum Angriff. Die Lanze, der Speer oder Ger ist die vornehmste Turnierwaffe gewesen. Sie bestand aus einem festen hölzernen Schaft und einer Spitze. An den Lanzen wurden sowohl in der Feldschlacht als im Turnier schmale, in mehrere Lappen oder ‚Flammen‘ zerschlitzte Fähnchen angebracht, die mit Borten, mehrfarbigen Streifen und Stickereien geschmückt waren. Gegen das Ende der romanischen Epoche kamen sie zuerst in der Form von bandartigen, mit Fransen besetzten Tuchstreifen vor, dann als viereckige, mit Zacken und Einschnitten versehene Tücher, aber noch ohne Zeichnung; ihr Schmuck bestand in dem reich mit Gold durchzogenen Gewebe. Mit dem Beginn der Gotik erschien die Rennfahne als ein mit der Längsseite am Schaft befestigtes Tuch. Die darauf gestickten oder gemalten Wappen zeigten dieselben heraldischen Figuren wie der Schild und die Pferdedecke. Heraldische Tierfiguren erschienen immer dem Schafte zugewendet.

Die Fahnen oder Banner, welche in der Schlacht dem Heere vorangetragen wurden, waren größer als die Turnierfahnen. Mitunter nahm das Feldzeichen die Gestalt eines auf einer Stange getragenen Drachen an[2]. Schöne Beispiele für Banner bieten die Sachsenchronik und die Reitersiegel

[1] San Marte, Zur Waffenkunde 83 ff. v. Sava, Die Siegel der österreichischen Regenten 193 ff.

[2] Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier V 174 178.

der Herzöge von Sachsen und Österreich, sowie das Siegel König Ottokars II. von Böhmen[1].

Der ritterliche Speer ward hochgehalten und in seiner symbolischen Bedeutung dem Zepter gleich geachtet. Die Übergabe von Land und Leuten seitens des Königs erfolgte mittels des Speeres. Eine weitere Bedeutung hatte der Speer im mittelalterlichen Rechtsleben bei der Festsetzung der Grenzen. Auch bei den genauen Bestimmungen, wie weit dem Herzog und dem König auf der Heerstraße ausgewichen werden mußte, war die Lanze maßgebend. Quer über das Pferd gelegt gab sie die Breite der Königsstraße an, wie das Münchner Salbuch 1278 anordnet. Bei Erbverträgen galten Speer und Schwert zur Bezeichnung der männlichen Erbberechtigten, welche Speer-, Ger- oder Schwertmagen hießen zum Unterschied von den Spindelmagen[2].

Die Form des Schwertes ist sich vom 9. bis zum 15. Jahrhundert ziemlich gleich geblieben. Doch verlängerten sich im 12. Jahrhundert Griff, Parierstange und Klinge. In der Mitte, der Länge nach, zeigt das Schwert meist eine Vertiefung, die Blutrinne. Das Schwert Heinrichs von Limburg indes (1208) hat anstatt dieser Rinne eine Reihe viereckiger Löcher. In den Schwertgriffen waren manchmal Reliquien eingefügt[3].

In der mittelalterlichen Rechtssymbolik wurde das Schwert als Wahrzeichen der höchsten ritterlichen Gewalt betrachtet. Die Investitur des Freigrafen geschah durch Übergabe von Schwert und Strick als den Werkzeugen der peinlichen Gerichtsbarkeit, wofür sich im Sachsenrecht und im schwäbischen Landrecht vielfache Belege finden.

Der Gürtel, an dem das Schwert hing, war anfangs ein einfacher Riemen. Bald aber fing man an, die Gürtel durch bunt gefärbtes Leder oder durch einen Überzug aus Tuch und Samt zu verzieren und mit metallenen Platten und Buckeln zu besetzen. Ulrich von Liechtenstein erwähnt einen Gürtel aus grünen, mit Gold beschlagenen Borten[4].

In Übereinstimmung mit den Prunkstücken der ritterlichen Rüstung standen die im 13. Jahrhundert üblichen, runden oder viereckigen Schabracken, die dem Zeitgeschmack entsprechend mit Fransen, Borten und Schellen besetzt waren.

---

[1] Abbildung im Kunstgewerbeblatt 1894, 101. König Ottokar von Böhmen als Herzog von Österreich († 1278) zu Pferd mit Rennfahne, Schild und Helm, nach einem Siegel im Wiener Staatsarchiv, bei Boeheim, Waffenkunde 506.

[2] ‚Mage‘ oder mac bedeutet Blutsverwandter.

[3] Abbildung bei Bergner, Bürgerliche Altertümer 521.

[4] San Marte a. a. O. 124 ff 157 ff. v. Sava a. a. O. 197 ff. Eye und Falke, Kunst und Leben in der Vorzeit I 60. Roehl, Bildnissiegel der schlesischen Fürsten 315 ff. Boeheim a. a. O. 230 ff. Abbildung eines Schwertgürtels von ca 1200 im Dom zu Bamberg bei v. Hefner-Alteneck, Waffen, Tafel 9.

Auch große Pferdedecken waren in Brauch, teils von bemaltem Leder, teils aus Stoff, gestickt, mit metallenen Verzierungen und reicher Verbrämung. Die weiten, luftigen Decken aus feiner Leinwand oder Seide, in welche die Pferde gehüllt wurden (Bild 71 auf Tafel 19), kamen während der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Frankreich auf und bürgerten sich unter dem Namen ‚Kovertiure' bald auch in Deutschland ein. Das Pferd Ulrichs von Liechtenstein ist mit einer scharlachroten Decke bekleidet gewesen, die mit Goldborten gegittert und an den Kreuzungsstellen des Gitters mit silbergeschlagenen Rosen versehen war. Die Stickereien stellten Blumen, Tiere und menschliche Figuren dar. König Ottokars II. Reiterfigur zeigt auf der Decke des Rosses heraldische Zierat. Noch früher als gekrönte Häupter scheinen mächtige Dynasten und Grafen diesen Pferdeschmuck geführt zu haben, so Konrad I. von Hohenlohe-Brauneck im Jahre 1246, Poppo von Durne 1248, Bernhard von Lippe und Gerhard, Graf von Dietz, in den Jahren 1245 und 1250[1].

Die verschiedensten Zweige der Kleinkunst waren also bei Herstellung der Bekleidung und Wappnung von Reiter und Roß tätig und schufen ein Bild, bei dem sich kraftstrotzende Kühnheit mit meist feinsinnigem Geschmack zu einem zauberhaften Ganzen glücklich verbanden.

Über die Art und Weise, wie man sich des Holzes auf dem Gebiete des Kunstgewerbes bedient hat, belehren hauptsächlich zwei Gruppen von Quellen: die Buchillustrationen und die noch vorhandenen Originale. Die Zahl der letzteren ist, soweit die romanische Periode und Profanmöbel in Betracht kommen, sehr gering. Die Illustrationen aber sind mit Vorsicht zu beurteilen, da die Fähigkeit der Zeichner oft genug nicht ausgereicht haben wird, die Wirklichkeit in wünschenswerter Gestalt wiederzugeben. Aber trotz der mangelhaften Überlieferung läßt sich doch auch an den Holzmöbeln die künstlerische Entwicklung einigermaßen verfolgen, welche der praktischen Verwendbarkeit und dem geläuterten Formgefühl in gleicher Weise zu entsprechen suchte. In den Pfarrbüchern von Oberammergau und Berchtesgaden werden Schnitzer schon während des 12. Jahrhunderts genannt[2].

Ein Universalmöbel des mittelalterlichen Hausrates war bis ins 15. Jahrhundert die kastenförmige Truhe. Sie diente in verschiedenen Größen nicht bloß zur Aufnahme von Kleidern und Gerätschaften, von Urkunden und Kostbarkeiten, sondern wurde vielfach auch als Koffer, Bank, Bett und Tisch benützt

---

[1] v. Sava, Die Siegel der österreichischen Regenten 207 ff. Roehl, Bildnissiegel der schlesischen Fürsten 316. Boeheim, Waffenkunde 214 ff, mit Abbildung. v. Hefner-Alteneck, Waffen, Tafel 11.

[2] Beilage zur ‚Allgemeinen Zeitung' 1899, Nr 252, S. 6.

und im Bedarfsfalle mit Decken sowie mit Kissen belegt. Ein schwerer eisenbeschlagener Kasten von unbekannter Herkunft befindet sich auf der Wartburg in einem Nebenraume westlich von der Elisabethkemenate. Er ist aus starken Eichenbohlen zusammengefügt und gehört noch der romanischen Stilperiode an, wie sich aus der Technik des Beschlages und der Form der metallenen Füße ergibt. Zwei Innenschlösser und drei Vorlegeschlösser bilden die ausnehmend starke Sicherung dieser Truhe, die also offenbar wertvolle Gegenstände aufzunehmen bestimmt war[1].

Eine frühgotische Truhe in Wernigerode zeigt an den Seitenteilen je sechs noch ziemlich rohe Füllungen, während die Vorderseite ohne die Scheidung von Rahmen und Füllung in flach geschnitztem Maßwerk fünf hübsche Spitzgiebel aufweist, unter denen ein Medaillonfries mit Drei- und Vierpässen läuft[2]. Eine reich verzierte Truhe aus Zedernholz birgt der Domschatz zu Aachen[3]. Sie mißt etwa $^4/_5$ m in der Länge, ihre Breite und Höhe beträgt die Hälfte davon. 40 vergoldete und emaillierte Medaillons aus Kupfer schmücken ihre äußeren Flächen. 17 dieser aufgenagelten Scheiben sind mit Tiergestalten und kämpfenden Rittern ausgefüllt, 23 enthalten anscheinend Wappen; doch sind es nur willkürlich gewählte Ornamente. Diese kostbare Truhe, eine französische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, soll Richard von Cornwallis samt den von ihm geschenkten Reichskleinodien, einer Krone, einem Zepter, einem Reichsapfel und königlichen Gewändern, dem Aachener Domkapitel zur Aufbewahrung übergeben haben[4]. Nach andern ist es die Kiste, in der Wilhelm von Holland seine Krönungsinsignien niederlegte. Indes für beides fehlen die Zeugnisse.

Ein vom 15. Jahrhundert an sehr gewöhnliches Stück des deutschen Hausrates, der Schrank, ist während des 13. Jahrhunderts und noch früher als Möbel für profanen Gebrauch kaum nachweisbar. Wohl aber findet er sich hie und da in Kirchen. Vielleicht noch aus dem 12. Jahrhundert stammt ein Schrank im Dom zu Halberstadt, mit rundbogiger Tür, mit Dreipässen und eingekreisten Sternen unter dem horizontalen Gesims. Das im Aufbau plumpe Möbel ist innen und außen mit den großen Figuren der Verkündigung, St Kunigundens und St Katharinens bemalt; diese Dekoration

---

[1] Paul Weber, Alte und neue Kunstwerke auf der Wartburg, in ‚Die Wartburg' 605, mit Abbildung. Der sog. Brotschrank der hl. Elisabeth ist erst in nachmittelalterlicher Zeit entstanden; Abbildung ebd. 597.

[2] Schnütgen, Frühgotische Truhe in Wernigerode, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1894, 91 f.

[3] Abbildung bei Beissel, Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes, Tafel 34. Dazu ders., Aachenfahrt 117 f.

[4] Vgl. oben S. 186.

mit Ölfarbe auf Goldgrund steht in so früher Zeit unter dem bekannten Material einzig da[1]. Der zweite romanische Holzschrank im Halberstadter Dome ist mit ausgeschnittenen Vogelfiguren geschmückt.

Einen romanischen Wandschrank besitzt sodann die Dorfkirche von Steinbach in Thüringen. Ein etwas jüngerer, im Besitz des Grafen H. Wilczek, trägt breite Eisenbeschläge und schließt über einer größeren und einer kleineren Tür giebelförmig ab.

Als reichstes Beispiel dieser Zeit, entstanden gegen Ende des 13. Jahrhunderts, darf das wohlerhaltene Exemplar in der Oberpfarrkirche zu Wernigerode gelten (Bild 69 auf Tafel 19). Auch dieser große Schrank von 2,33 m Höhe, 0,90 m Breite und 0,58 m Tiefe hat Giebelabschluß, darin ein Rundbogentürchen, rechts und links davon in Flachschnitt ein Drachen- oder Vogelpaar und zwischen den beiden Tierfiguren eine fünfteilige Rosette. Trägt dieses obere Ornament zweifellos romanischen Charakter, so kündigt sich in den kleinen Reliefs auf der kräftig vorspringenden Schlagleiste die Gotik an. Von unten nach oben stellen sie dar eine Maske, einen von zwei Lilien bekrönten Topfhelm, wiederum eine Maske und wiederum einen Topfhelm, der diesmal mit zwei Löwenköpfen geschmückt ist, dann einen mit einem Tuchkragen bekleideten Affen, der in der Rechten einen Spiegel hält und mit der Linken auf seinem Rücken spielt, endlich einen sitzenden Löwen. Die einstige Bemalung des Schrankes ist noch bezeugt durch schwache Farbenreste in Rot, Blau, Gelb und Grün; auch Gold hat sich an einigen Stellen noch erhalten. Vermutlich stammt das Gerät aus dem bei Wernigerode gelegenen Kloster Himmelpforte. Daß es in dieser Gegend entstanden ist, darauf deuten zur Genüge die Ähnlichkeit mit dem Schrank in Halberstadt und vor allem die Analogie mit den in Flachschnitt ausgeführten Giebelverzierungen, wie sie sich im alten Sachsen, so in Hildesheim und in Halberstadt, bis in die Renaissancezeit erhalten haben[2].

Stärker als an dem Schrank in Wernigerode macht sich die Gotik geltend an einem großen Sakristeischrank im Dom zu Brandenburg aus der Zeit um 1300. Hier folgt der Aufbau schon ganz dem neuen Stil. Denn vor dem Satteldach erheben sich drei steile Giebel, die mit Krabben besetzt sind[3]. Aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammt auch der steinerne gotische Schrank mit Holztürverschluß in der Marienkirche zu Gelnhausen[4].

---

[1] P. Klinka in ‚Die Denkmalpflege‘ X, Berlin 1908, 3 ff.

[2] Schnütgen, Ein geschnitzter Sakristeischrank aus der spätromanischen Periode, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1893, 55 ff. O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 352.

[3] O. v. Falke a. a. O. [4] Bickell, Gelnhausen 60.

Ein einziger, mit reichem gotischen Maßwerk gefüllter Giebel schließt einen der vier Gerätschränke in der ehemaligen Cistercienserkirche zu Doberan ab. Sechzehn geschnitzte, unter Kleeblattbögen und zwischen Säulchen gestellte, jetzt bis auf fünf herabgeschlagene Reliefffigürchen aus der heiligen Geschichte zierten einst die beiden Türflügel. Über ihnen und unter dem Giebel erscheint unter breiter gespanntem Kleeblattbogen die Büste des segnenden Heilandes. Die Ausführung des figürlichen Schmuckes ist vorzüglich, und dieser Doberaner Schrank hat als wahres Kunstwerk zu gelten[1]. Dasselbe Lob verdient ein frühgotisches, kastenartiges, mit geschnitztem Weinblattornament bedecktes Betpult, welches aus der Johanniskirche zu Herford in den Besitz des Berliner Kunstgewerbemuseums übergegangen ist[2].

Zu den kirchlichen Gerätschaften aus Holz gehört auch der Beichtstuhl. Die Praxis des Mittelalters bei Spendung des Bußsakraments läßt es erklärlich erscheinen, daß sich Beichtstühle jener Zeit in der heute üblichen Gestalt nicht finden ließen. Denn der Pönitent saß während des Sündenbekenntnisses entweder neben dem Priester, oder er kniete, sei es vor ihm, sei es schräg-seitwärts[3]. Dementsprechend war der Beichtstuhl ein gewöhnlicher Sessel oder ein Sessel mit Lehne. So auf einer Darstellung der Beicht durch zwei Steinfiguren, wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert, in der Stiftskirche zur Alten Kapelle in Regensburg[4]. Erst im Jahre 1844 glaubte ein französischer Kunstforscher einen Beichtstuhl, der, wie er sagte, ‚ein wenig alt ist‘, mit besonderer Einrichtung, also mit hohem Aufbau und mit Gitter, entdeckt zu haben, und zwar in der Liebfrauenkirche zu Nürnberg[5].

Dieser Beichtstuhl, ‚im spätgotischen Stil des 14.—15. Jahrhunderts‘, besteht nicht aus drei Räumen, wie jetzt üblich, sondern aus fünf. Der mittlere ist für den Beichtvater, die beiden zunächst anstoßenden, wie der mittlere durch Gitter verdeckt, sind für die Pönitenten, die zwei äußeren, abgeschrägten Flügel bilden rechts und links die Zugänge. Auf diese Weise sind also Priester wie Pönitent den Blicken anderer entzogen, was allerdings nur dadurch erreicht wurde, daß die ganze Anlage um zwei Fünfteile größer ist als ein gewöhnlicher Beichtstuhl von heute.

---

[1] Abbildung bei Hasak, Bildhauerkunst 102. Der Verfasser macht S. 143 aufmerksam auf die Ähnlichkeit zwischen den Gestalten auf dem Schrank in Doberan und den sitzenden Figuren auf den Längsseiten des Elisabethschreins in Marburg.

[2] Luthmer, Deutsche Möbel 13.

[3] Vgl. vorliegenden Werkes Bd III, S. 240 f. Das Sitzen während der Beicht ist für Deutschland auch bezeugt durch Hugo von Trimberg, Der Renner V. 4666.

[4] Abbildung bei Graf Walderdorff, Regensburg 262. Seyler, Plastik Regensburgs 11 f. Zur Entwicklungsgeschichte der Beichtstühle vgl. ‚Der Kirchenschmuck‘ X, Graz 1879, 19 ff. [5] Didron, Manuel 218, mit Abbildung.

Der im übrigen hochverdiente Forscher hat sich indes im vorliegenden Falle getäuscht. Die beiden fünfteiligen Beichtstühle in der Liebfrauenkirche zu Nürnberg sind sehr späte Leistungen; sie gehören dem Anfang des 19. Jahrhunderts an[1].

Ein seltenes, aber sicher echtes Werk romanischer Formgebung besitzt der Dom von Chur in einer Turnustafel von etwa 1200[2]. Auf den Turnustafeln wurden die Namen der Geistlichen verzeichnet, welche nach dem turnus oder nach der Reihe bestimmte kirchliche Offizien zu verrichten hatten. Die Eintragung geschah auf Wachs. Später wurden die Tafeln mit einem Tuch überzogen, auf das man ein Papier anheftete, oder das Papier mit den betreffenden Namen ward auf das Holz geklebt. Die aus einem einzigen Stück Kastanienholz gefertigte Turnustafel in Chur ist 92 cm hoch, 31 cm breit und 3 cm dick. Den oberen Abschluß bildet ein Halbrund und die ganze Tafel wird auf der vorderen und rückwärtigen Seite von einem ornamentierten Reliefstreifen umzogen. Das für die Schrift bestimmte Mittelstück bildet ein gestrecktes Rechteck mit vorgelagertem Tympanonfeld. Die Schnitzarbeit ist auf den beiden Seiten verschieden und besteht aus Weinlaub, Palmetten und anderem Blattwerk mit allegorischen Tierfiguren. Vor einem halben Jahrhundert ließen sich auch noch Spuren von Farbe erkennen. Der Grund hielt sich in Ultramarinblau, die plastischen Teile aber hoben sich in Grün und Rot ab. Heute erscheint die Tafel in glänzendem Braun und ist samt mehreren kleinen Holzkästchen[3] in verschiedenen Sammlungen einer von vielen Belegen, wie das Mittelalter in den einfachsten Dingen und mit Hilfe der primitivsten Mittel einen befriedigenden ästhetischen Gesamteindruck zu erzielen wußte.

Ähnliche Motive wie an den Möbeln kehren bei den Holzschnitzereien der Türen wieder, die mitunter ohne jeden Schmuck der Beschläge durch die sinnreiche Behandlung des Holzes allein eine passende und geschmackvolle Zier aufweisen. Mehrere Beispiele finden sich am Niederrhein, so am Dom zu Xanten, an der Kirche zu Kalkar, an einer jetzt einem Hause eingefügten Kirchentür zu Wesel[4]. Abweichend davon und ganz eigenartig ist das hübsche Pförtchen, welches aus dem Chor der Dominikanerkirche zu Friesach in

[1] In der erwähnten Kirche hat es auch, wie mir mit Bestimmtheit versichert wurde, nie einen andern Beichtstuhl dieser Art gegeben.

[2] W. Effmann, Die Turnustafel im Dome zu Chur, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1895, 249, mit Abbildung.

[3] Abbildung eines Holzkästchens von etwa 1200 mit einem Gitterornament an den Seitenflächen und romanischen Bandranken auf dem Deckel bei O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 301.

[4] Heider und Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates I 141 ff.

Kärnten in die Sakristei führt. Sein Türflügel aus dem 13. Jahrhundert ist von starkem Holz, das auf beiden Seiten mit bemaltem Pergament überzogen ist. Die innere zeigt eine stilisierte Marmorierung, die durch rote und blaue Wellenlinien angedeutet ist, die Vorderseite aber stellt in einfacher schwarzer Umrißzeichnung den hl. Nikolaus als Bischof dar. Leider ist die Tür durch einen an sich schönen Schlüsselschild des 15. Jahrhunderts, der bis in die Heiligenfigur hineinreicht, verdorben worden[1].

Um an Geräten und Möbeln die Farbenwirkung noch zu erhöhen, bediente man sich bunter Hölzer. Schon ‚Theophilus‘ erwähnt die Kunst, Holz für eingelegte Arbeiten zu färben, und rühmt die Geschicklichkeit der Deutschen in der Holz- und Steinmosaik. Derselbe ‚Theophilus‘ spricht von den Verzierungen an Faltstühlen und sonstigem Mobiliar, an Pferdesätteln und Sänften und beschreibt die Technik, wie die angebrachten Laubornamente, Menschen- und Tierfiguren zur Erhöhung des Glanzes mit Goldplättchen zu belegen sind[2].

Der Gesellschafts- und Speisetafel, die nach dem Mahle ‚aufgehoben‘ wurde[3], sowie dem freistehenden Stuhl kam im hohen Mittelalter und früher die allgemeine Bedeutung nicht zu, die sie in späterer Zeit erhielten. Der Stuhl bot damals den Ehrensitz für den Hausherrn oder einen Gast, dem man besondere Achtung erweisen wollte, während die übrigen Personen auf Truhen oder Bänken, die an den Wänden entlang standen, Platz nahmen. Bis in das 13. Jahrhundert ist den Stühlen die Drechslerarbeit durchaus charakteristisch; sie sind häufig ganz aus gedrehten Rundhölzern zusammengesetzt. Hierin stimmen die Buchillustrationen mit noch vorhandenen Werken der Plastik überein. Eine aus Tirol in das Germanische Museum zu Nürnberg übertragene Marienfigur des 13. Jahrhunderts[4] sitzt auf einem derartigen Stuhle, an dem auch die Verwertung der architektonischen Formen, hier des Rundbogens, zum Ausdruck kommt. Dieselbe Drechslerarbeit wurde an anderem Hausrat, an Pulten und namentlich an Bettstellen angewendet[5].

---

[1] A. Essenwein, Die mittelalterlichen Baudenkmale der Stadt Friesach in Kärnten, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1863, 200 f, mit Abbildung. Österreichische Kunsttopographie I (1889) 56.

[2] Theophilus I, Kap. 22. Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier I 12 f. Ilg, Technische Mitteilungen über Intarsia aus alten Kunstschriftstellern, in Teirichs Blättern für Kunstgewerbe II (1873) 22 ff.

[3] Vgl. Luthmer, Deutsche Möbel 21.

[4] Abbildung bei O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 304. Dazu die Abbildung aus dem Stuttgarter Psalter bei Bergner, Bürgerliche Kunstaltertümer II 402, Nr 426.

[5] Abbildung in der eben erwähnten Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 256. Bergner a. a. O. Nr 425. Luthmer a. a. O. 19 f 24.

In Relief ist eine solche spätromanische Bettstatt abgebildet auf der Darstellung des Todes Papst Klemens' II. an dessen Sarkophag in Bamberg[1].

Auf vielen Siegeln und Buchmalereien ist auch der Faltstuhl als Ehrensitz anzutreffen. Ein schönes Exemplar hat sich im Stift Nonnberg bei Salzburg erhalten (Bild 68 auf Tafel 18). Die Grundform ist romanisch, einzelne Teile gehören der gotischen Periode an. Der Sessel besteht aus zwei um einen Mittelpunkt drehbaren roten Kreuzstäben, die oben in Löwenköpfen aus Elfenbein, unten in Löwentatzen aus vergoldeter Bronze enden. Über den Tatzen werden die mit kleinen Elfenbeinreliefs und Gemälden geschmückten Kreuzstäbe durch Querhölzer, unter den Köpfen durch den ledernen Sitz mit gepreßten Verzierungen zusammengehalten. Der Sessel soll im Besitz der Nonnberger Äbtissin Gertraud II. (1235—1252) gewesen sein. Einfacher ist ein aus dem Dom zu Limburg stammender Stuhl im Museum zu Wiesbaden.

Typische Beispiele von geschnitzten romanischen Lehnsesseln sind die skandinavischen Kirchenstühle, wie sie heute noch in den Museen zu Kopenhagen, Stockholm, Kristiania und auf der Halbinsel Bygdö bei Kristiania zu sehen sind[2]. Aber auch außerhalb der nordischen Kunst waren derartige Schnitzereien in Übung, was durch Belegstücke aus weit abliegenden Gegenden Europas zur Genüge gewährleistet ist. Ein auf zwei Löwen ruhender bischöflicher Lehnstuhl in Stein aus dem 12. Jahrhundert befindet sich im Dom zu Augsburg[3]. Der ursprünglich ihn deckende Baldachin, ähnlich dem an der Kathedra von Grado[4], ist jetzt von dem Sessel getrennt. Gleichfalls einem kirchlichen Zwecke diente einstens der aus dem früheren Dom in das Kaiserhaus versetzte sog. Kaiserstuhl zu Goslar[5], ein steinerner Kasten mit zwei tiefen Füllungen an der Vorderseite und je einer an den Seitenwänden. In den vier Ecken stehen ebensoviele Säulchen, die auf vier Kugeln als den Stützen des Thrones ruhen. Die bronzenen Rück- und Seitenlehnen stellen in vorzüglicher Ausführung ein durchbrochenes Baumornament dar. Es ist dieselbe zierliche Arbeit, die auch der Thron eines aus rötlich schimmerndem Walroßzahn gefertigten Königs als Schachfigur im Großherzoglichen Museum zu Schwerin

[1] Vgl. oben S. 169 f. Abbildung auch bei Bode, Plastik 69.

[2] Abbildung bei O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 300 301. Bergner, Bürgerliche Kunstaltertümer II 404 f. Luthmer, Deutsche Möbel 9 f.

[3] Abbildung bei Springer, Kunstgeschichte II 275.

[4] Abbildung bei Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I 378.

[5] Abbildung bei Bergner a. a. O. 409. Doering, Kunstdenkmäler 346. ering-Voß, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, Magdeburg nach Kürschner, 1906 nach Hinrichs, konnte ich trotz wiederholter Bemühungen ht erhalten.

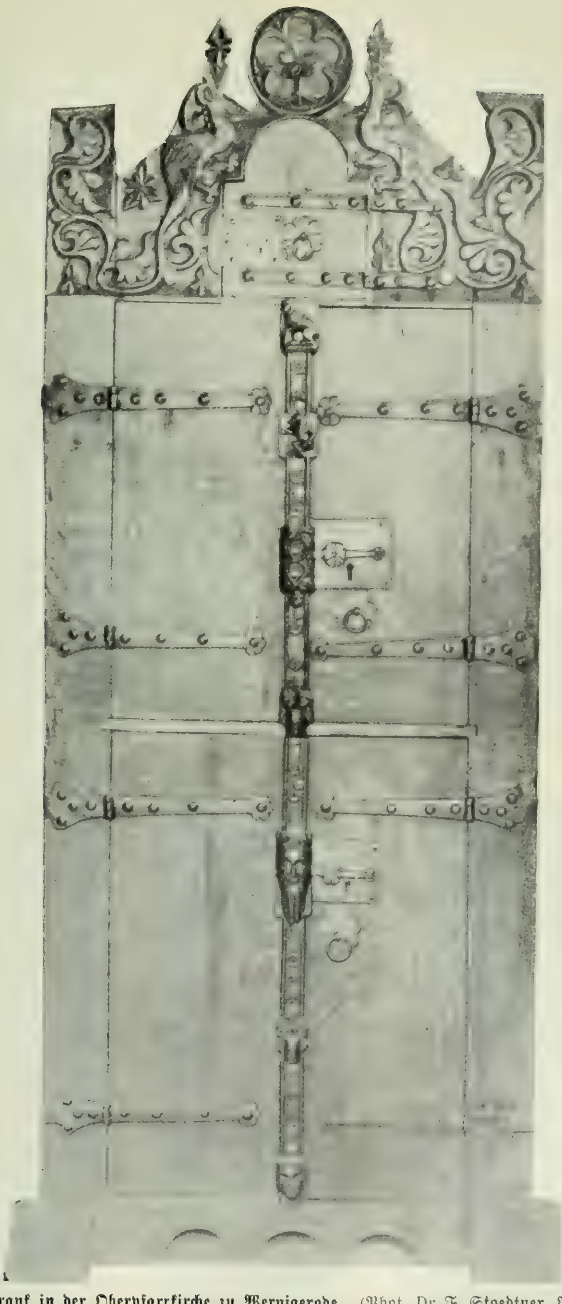


Bild 69. Schrank in der Oberpfarrkirche zu Wernigerode. (Phot. Dr F. Stoedtner, Berlin.) S. 272.

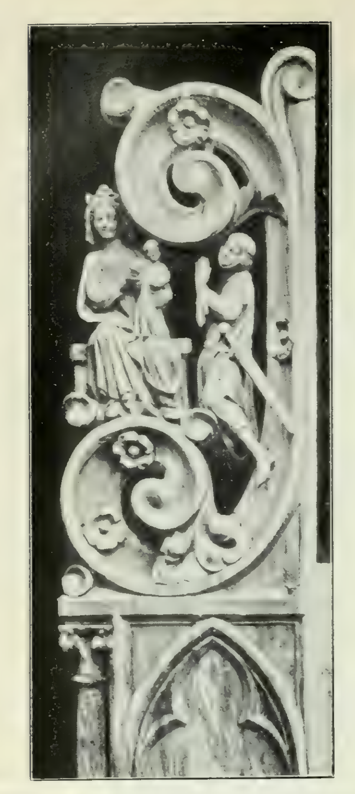



Bild 70 u. 71. **Chorstuhlwangen aus Wassenberg im Kunstgewerbemuseum zu Köln.** S. 270 u. 282.





Bild 72—74. **Chorstuhlwangen in der Pfarrkirche zu Lorch.** (Nach Reiners.) S. 283.

aufweist[1]. Ein Armlehnengesims von trefflichster Bildhauerarbeit ziert den steinernen Priestersitz in der Klosterkirche zu Kappel im Kanton Zürich[2].

Wie in der romanischen Periode folgte auch der Aufbau eines gotischen Thronsessels den herrschenden Architekturformen. Die Schilderung eines solchen steht in der mittelhochdeutschen Dichtung ‚Die Erlösung‘[3] aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Der Verfasser, wahrscheinlich ein Hesse, beschreibt den Thron Gottes. Doch ist das, wovon er redet, nach seiner eigenen Aussage ein kaiserlicher Thronsessel:

der trôn was gemachet wol,
als dâ ein keiser sitzen sol.

Wenn auch das von Edelsteinen starrende, blitzende und funkelnde Schmuckstück mehr in der Phantasie des Dichters als in der Wirklichkeit existiert hat, so berechtigen seine Worte doch zu dem Schluß, daß bei feierlichen Anlässen tatsächlich eine blendende Pracht entfaltet wurde. Perlen und Korallen, Edelsteine, Elfenbein und kostbare Stoffe zieren den Thronsitz, über dem sich aus Zedernholz ‚gleich einer Blumendolde‘ eine Architektur von Gesimsen, Wimpergen[4] und Fialen erhebt, zwischen denen arabisches Gold funkelt.

Den Thronsesseln sehr ähnlich waren die Chorstühle, zumal am Schluß der Entwicklung, die sie im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht hatten.

Nach dem Vorgang der weltlichen, forensischen Basilika, wo in der Mitte des Apsidalbogens der erhöhte Stuhl für den Richter, rechts und links von ihm, wahrscheinlich auf Steinbänken, die Plätze für seine Beisitzer standen, wurden auch in der altchristlichen Basilika an der gleichen Stelle der Apsis die Kathedra des Bischofs und zu beiden Seiten davon die Subsellien für die Priester aufgestellt.

Die steigende Zahl der Kleriker und der Mönche hatte eine tiefgreifende Abänderung des Grundrisses christlicher Gotteshäuser zur Folge. Man schob zwischen Apsis und Kreuzschiff das Chorquadrat ein, wodurch für eine erhöhte Personenzahl Raum geschaffen wurde. Zudem wurde der bisher freistehende Altar an die Apsiswand gerückt, der Zelebrant des Hochamtes erhielt samt der Assistenz seinen Platz neben dem Altare, die Nord- und Südwand aber blieben frei für die Aufnahme des aus Kanonikern oder Mönchen bestehenden Chores.

An die Stelle der kalten Steinsitze[5] traten nun gewöhnlich Sessel aus Holz: auf jeder Seite des Chores eine oder mehrere Reihen von Sitzen,

[1] Friedrich Schlie in der Zeitschrift für christliche Kunst 1892, 378.

[2] Riggenbach, Chorstühle 220.

[3] Oben Bd IV, S. 99 225. Die betreffende Stelle beginnt mit V. 393 und ist abgedruckt bei Schlosser, Quellenbuch 299 f.

[4] wintburgelîn.

[5] Vgl. die Bemerkung des Abtes Suger in dessen Bericht über seine Amtsverwaltung, bei Schlosser a. a. O. 279.

welche durch Scheidewände voneinander getrennt sind, die den Sitzenden bis an die Schultern reichen, wohl auch weiter nach oben durchgezogen sind. Bei der Anlage von mehreren Sitzreihen überragt die rückwärtige um einige Stufen die vorderen Bänke und erscheint gewöhnlich durch eine hohe Wand sowie namentlich später oft durch einen Baldachin ausgezeichnet. Jeder einzelne Stuhl ist mit Armlehnen und mit einem Klappsitz versehen, an dessen unterer Fläche ein konsolenartiger Vorsprung angebracht ist. So konnte man der früher üblichen Stöcke entbehren, auf die sich schwache und kranke Beter beim Stehen stützten. Denn wurden die Sitzbretter aufgeklappt, so boten jene Vorsprünge, genannt Miserikordien[1], die gewünschte Bequemlichkeit, der außerdem dadurch entsprochen werden konnte, daß man über den unteren Armlehnen höhere gleichfalls zur Erleichterung beim Stehen anlegte.

Die Dekoration der Chorstühle nimmt namentlich deren höhere Abschlußwangen und die Miserikordien in Anspruch. Die hölzerne Rückwand deckten mancherorts, wie in Halberstadt und in Quedlinburg, Wandteppiche. Im Stift Melk verwendete man hierfür gepreßtes Leder, von dem sich einige Reste aus der Zeit um 1300 erhalten haben[2].

Bei dem Vergleich der Chorstühle des hohen Mittelalters drängt sich dem Beschauer sofort ein wesentlicher Unterschied zwischen diesen und dem übrigen Holzmobiliar der nämlichen Zeit auf. Während dieses sonst vielfach Drechslerarbeit mit Berücksichtigung der herrschenden architektonischen Formen ist, verrät das Chorgestühl einen durchaus andern Charakter: es ist Bildhauerkunst, die in Holz übertragen wurde.

Einen Beleg hierfür liefern sofort die ältesten bekannten Reste eines Chorgestühls im Dom zu Ratzeburg[3], zwölf Ober- und zehn Unterstücke aus dem 12. Jahrhundert. Den unteren Hälften sind durchweg je zwei romanische Säulchen eingestellt, die oberen dagegen sind durch eine Kurve ausgeschnitten, deren tieferer Vorsprung dem Sitzenden als Armlehne dienen konnte, während eine die Wange abschließende, kissenartige Rolle denselben Dienst beim Stehen leistete. Diese Trümmer in Ratzeburg erwecken den Eindruck, als seien sie aus einem mächtigen Steinblock herausgemeißelt. Die Kissen, die Armlehnen in der Mitte und die Blattornamentik tragen ganz das Gepräge der Bildhauerarbeit.

---

[1] So zum erstenmal in den Constitutiones Hirsaugienses aus dem 11. Jahrhundert. Text bei Reiners, Chorgestühle 13.

[2] Abbildung in den Mitteilungen der Zentral-Kommission 1864, 95.

[3] Eine teilweise Rekonstruktion bei Riggenbach, Chorstühle 218, eine andere Abbildung bei Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, 1, 483. Dazu Reiners a. a. O. 19 f.

Tatsächlich aus Stein, und zwar aus Kalkstein, sind zwei romanische Wangen eines Chorgestühls der Münsterkirche zu Bonn, etwa aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Ihr plastischer Schmuck besteht auf dem einen Stück in der Figur eines häßlichen nackten Teufels, der mit verschränkten Beinen auf einem Drachen sitzt und die Namen der zerstreuten Chorsänger in einer Schriftrolle notiert. Sein Gegenstück ist auf der zweiten Wange ein Engel, der die Namen der andächtigen Beter vermerkt[1]. Die steinernen Wangen in Bonn und das gleichfalls steinerne Gestühl in der ehemaligen Cistercienserkirche zu Amelungsborn im Braunschweigischen sind eine Ausnahme; das letztere ist gotisch und mit einem Baldachin versehen.

Aus Holz gezimmert sind die romanischen Chorstühle der alten Cistercienser-abtei Loccum im Hannoverschen; ihre Entstehungszeit ist das zweite oder dritte Viertel des 13. Jahrhunderts. Ursprünglich standen sie unter der Vierung und bildeten einen recht bescheidenen Kirchenschmuck. Ungegliedert erheben sich die Wangen wie ein Brett, auf dem sich einiges Laub- und Blumenwerk ausbreitet. Das Ganze ist kaum mehr als eine leidliche Tischlerarbeit[2].

Zierlicher, aber immerhin einfach waren die romanischen Chorstühle des Cistercienserinnenklosters Ivenack in Mecklenburg, aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Unverstand und Barbarei haben dieses hübsche Schnitzwerk, das in der unteren Hälfte, ähnlich der Arbeit in Ratzeburg, eingestellte Säulchen aufwies, fast verschwinden lassen. Die zerschnittenen Überreste dienen als Füße für Kirchenbänke. Doch war es möglich, die Trümmer zeichnerisch zu ergänzen und auf diese Weise eine Vorstellung von der Gesamtanlage des Gestühls zu geben[3].

Alle diese romanischen Chorstühle sind ein neuer Beweis für die Tatsache, daß sich die Gotik in Deutschland erst sehr spät im Kunstgewerbe vollkommen eingebürgert hat. Es ist das eine sehr begreifliche Erscheinung, wenn man bedenkt, daß die Meister des Kunstgewerbes, namentlich in den mehr nach Osten gelegenen Teilen Deutschlands, an den alten Traditionen naturgemäß zäher festhielten als die im regeren Ideenwechsel mit Frankreich stehenden Vertreter der Architektur und Großplastik.

Frühgotisch sind die Chorstühle der Dominikanerkirche zu Neu-Ruppin aus dem Ende des 13. Jahrhunderts gewesen. Aber bis auf einige Bruchstücke wurden leider auch sie bei Gelegenheit einer Renovation der Kirche in

---

[1] Abbildung bei Clemen, Bonn 79. Vgl. Reiners a. a. O. 20.

[2] Abbildung bei Riggenbach a. a. O. 219. C. W. Hase (in der Zeitschrift für christliche Kunst 1894, 322) hält es für wahrscheinlich, daß dieselbe Hand die Chorstühle und den hölzernen Reliquienschrein in Loccum gemacht hat; vgl. oben S. 200 f.

[3] Abbildung bei Riggenbach a. a. O. 221.

den Jahren 1836—1841 zerstört. Bei aller Einfachheit des Ganzen ist das geschnitzte Blattwerk von guter Wirkung[1].

Frühgotisch ist ferner der sog. Thronsessel König Wilhelms von Holland[2] († 1256) auf der Wartburg. Doch stammt die Arbeit schwerlich aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Gegen einen derartigen Ansatz scheinen stilistische Gründe zu sprechen. Es handelt sich hier wohl nicht um ein einheitliches Möbel, sondern um zwei Wangen (von etwa 1300), die später zu einem Sessel miteinander verbunden wurden. Die Wangenstücke sind zweiteilig. Den unteren Stock zieren eine vortretende Säule mit Schaftring und eine spitzbogige Blendarkatur, den oberen das eine Mal ein Löwe, das andere Mal eine Taube oder ein Adler.

Neben diesen nur teilweise erhaltenen Werken stehen andere frühgotische Chorstühle, welche die Ungunst der Zeiten überdauert haben. Schlicht ist das Gestühl der Deutschordensritter in der Elisabethkirche zu Marburg aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Schöner ist ein frühgotischer Viersitz im Ostchor des Doms zu Naumburg[3], während das aus 55 Sitzen bestehende Gestühl in der ehemaligen Nonnenklosterkirche zu Seligenpforten bei Neumarkt in der Oberpfalz mehr durch seine Größe als durch seinen künstlerischen Schmuck interessiert[4].

Vortrefflich ist die Schnitzarbeit in Einbeck. Die Inschrift bezeichnet dieses Werk als eine Stiftung des Jahres 1288. Schade, daß es seine ehemalige Eleganz eingebüßt hat. Zunächst fehlt das alte Bekrönungsgesims, sodann hat die prächtige dunkle Naturfarbe des Eichenholzes einer weißen Kalktünche weichen müssen. Wie anderwärts, wo sich der französische Einfluß geltend gemacht hat, sind auch in dem Hildesheimschen Einbeck die Wangenabschlüsse zweiteilig. Aus der Säule ist im unteren Stock eine Halbsäule geworden. Im oberen wurde das Volutenmotiv beibehalten und in geschickter Weise so durchgeführt, daß eine drachenartige Tierfigur, welche die Krümmung ausfüllt, das untere Ende der Volute im Maule hält, während der Schweif derselben Bestie den oberen Volutenring bildet. An den Trennungswänden sind einige sehr fein geschnitzte menschliche Köpfe als Armstützen angebracht[5].

Einfach sind die frühgotischen Chorstühle zu St Leonhard in Basel und in der Dominikanerkirche zu Bern. Diese letzteren wurden höchst wahr=

---

[1] Die Abbildungen einiger Details gibt Riggenbach, Chorstühle 220 f.

[2] So bezeichnet von Heideloff, Die Ornamentik des Mittelalters II, Hft 8, Tafel 4. Vgl. dazu Reiners, Chorgestühle 54.

[3] Dehio, Handbuch I 221. Bergner, Naumburg und Merseburg 56.

[4] Nach Riggenbach (a. a. O. 218[1]) gehört diese Arbeit noch an das Ende des 13. Jahrhunderts, nach Reiners (a. a. O. 54) in die Zeit von etwa 1350.

[5] Abbildung bei Riggenbach a. a. O. 223. Vgl. Reiners a. a. O. 33 f.

scheinlich um 1300 von dem Zimmermeister Rudolf Rieders verfertigt und zwar, wie der Vertrag lautete, nach dem Muster der Chorstühle in der Dominikanerkirche zu Freiburg im Breisgau, die, allerdings in einem Zustande schlimmer Modernisierung, noch vorhanden sind[1]. Höheren Ansprüchen genügen die Chorstühle in der Franziskanerkirche zu Freiburg in der Schweiz[2] mit kräftigen Blattornamenten und mehr noch die in der ehemaligen Cistercienserkirche zu Kappel, welche mit Maßwerken, schönen Blattgewinden und frei vortretenden Figuren verziert sind, unter denen die einer Löwin, welche ihre Jungen beleckt, musterhaft erneuert ist[3].

Das Kappeler Chorgestühl vom Ende des 13. Jahrhunderts wiederholt einige Motive, die sich schon am Xantener etwa aus der Mitte desselben Jahrhunderts vorfinden[4]. Das Gestühl in der Viktorkirche zu Xanten erscheint als das früheste gotische in den Rheinlanden, wo sich auf deutschem Boden die meisten und die besten Schöpfungen dieser Art erhalten haben. Zwischen dieser Arbeit und einer Zeichnung des vielgereisten französischen Architekten Villard de Honnecourt besteht eine merkwürdige Ähnlichkeit, nicht nur bezüglich der Gesamtanlage, sondern auch in der Entwicklung mehrerer Details[5]: hier wie dort die den Franzosen geläufige, durch die Horizontale bedingte Zweiteilung der Schlußwangen, ferner in deren unteren Hälften je ein Kleeblattblendbogen und eine vortretende Säule mit Schaftring, in den oberen eine üppig verzierte Doppelvolute, die in Xanten dreimal mit Fabelwesen ausgefüllt ist, das vierte Mal einen Affen mit Kapuze trägt[6].

Wenngleich sich an den Voluten noch mancherlei romanisierende Elemente zeigen, kommt doch an den Miserikordien, an den Kapitellen, an den zahlreichen Knäufen und dem sonstigen Beiwerk die jugendfrische Gotik auf das reizvollste zur Geltung, und zwar, so weit bekannt, im deutschen Kunstgewerbe hier das erste Mal. Die heimische Flora hat ihr Füllhorn ausgeschüttet: Eichen und Weinlaub kehren am häufigsten wieder. Das Tierreich ist mit Hase, Hund, Eichhörnchen, Affe, Eber, Löwe und Taube ver-

---

[1] Scheuber, Chorstühle 23 f.

[2] Abbildung bei Scheuber a. a. O., Tafel 1.

[3] Scheuber a. a. O. 20 ff. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz 751.

[4] Ernst aus'm Werth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden I, Tafel 19. Beissel, Bauführung I 66 f. Hasak, Kirchenbau II 343 f, mit Abbildung. Clemen, Die rheinische und die westfälische Kunst 102. Reiners a. a. O. 26 ff, dazu Tafel 3 und 4. Abbildungen von drei Miserikordien bei Otte, Kunst-Archäologie I 286.

[5] Die Wiedergabe der einschlägigen Skizzen Villards bei Reiners a. a. O., Tafel 2.

[6] Über den Humor an Chorstühlen vgl. Scheuber a. a. O. 7 ff.

treten. Zu diesen Gebilden aus der unvernünftigen Natur kommen Darstellungen der menschlichen Gestalt und namentlich menschliche Köpfe mit den verschiedensten Gesichtsausdrücken. Nur eine verständige Naturbeobachtung und ein warmes Interesse für die Natur konnte im Verein mit siegreicher Beherrschung der Technik eine derartige Ornamentik hervorzaubern. Eine heitere Schaffensfreude hat sich an diesem eichenen Gestühl köstlich betätigt und scheint der symbolischen Deutung keinen oder nur geringen Spielraum zu gestatten[1].

Eine weitere Entwicklung der Holzbildnerei tritt an einer sehr bedeutsamen Schöpfung zutage, die bis zur Kunstausstellung in Düsseldorf 1902 fast ganz unbekannt geblieben war. Es ist das Chorgestühl aus der Stiftskirche zu Wassenberg (Bild 70 und 71 auf Tafel 19), Kreis Heinsberg, das im Jahre 1903 von dem Kunstgewerbemuseum in Köln erworben und in Wassenberg durch eine genaue Kopie ersetzt wurde. Gegenüber dem Xantener Gestühl bekundet das um einige Jahrzehnte jüngere, also etwa aus dem Jahre 1290 stammende Wassenberger einen sehr merklichen Fortschritt in der Umwandlung der kleeblattbogigen in eine spitzbogige Blendarkatur an der unteren Hälfte der Wangen, in dem glatten Schaft der vorgestellten Säule ohne Ring, in den frei geschwungenen Voluten der oberen Wangenteile, welche das belastende Kapitell verloren haben, denen aber eine an französischen Einfluß mahnende, überaus zierliche Figurenplastik mit vorzüglicher Geschicklichkeit eingefügt ist. Das eine Mal erblickt man den Stifter, wie er auf dem von einer Decke eingehüllten Streitroß[2] dahersprengt, in der linken Hand den Zügel, in der rechten die Lanze. Das andere Mal kniet derselbe Stifter mit dem Schwert an der Seite und mit erhobenen Händen betend vor der gekrönten Gottesmutter, die auf einer Bank sitzt und den auf ihrem linken Bein stehenden, in ein langes Gewand gekleideten Jesusknaben hält. Es sind vortrefflich gelungene Schnitzereien der Frühgotik, auf denen der ganze Zauber eines verklärten Naturalismus ruht.

Entschieden unglücklicher als der Xantener Meister war in der Behandlung des Laubes der Schnitzer des Chorgestühls in der St Severinskirche zu Köln von etwa 1300. Die Xantener Arbeit galt ihm augenscheinlich als Muster, dessen Formenschönheit er indes nicht erreicht hat. Seine Blätter sind hart und flach. Desto uneingeschränkteres Lob verdient das bunte Gewirr der kleinen Tier- und Menschengestalten, die in zwangloser Weise das ganze Gestühl beleben. Vertreter sind Fischotter, Affe, Hase, Drache, Eich-

---

[1] Sehr beachtenswert ist die Abhandlung von Beissel, Zur Geschichte der Tiersymbolik in der Kunst des Abendlandes, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1901 275 ff; 1902, 51 ff.

[2] Vgl. oben S. 270.

hörnchen, Löwin, Hund, Taube. Dazu kommen karikierte Menschenköpfe, ein langbärtiger Zwerg, der in einer Muschel sitzt, und ähnliches [1]. Es ist eine Gesellschaft und eine Zierde, die man den mittelalterlichen Chorherren und Mönchen gönnen darf: Omnis spiritus laudet Dominum. Durch das Gebet kann und soll alles, auch das weitest Abliegende, auf Gott bezogen werden.

Das Gestühl in der St Severinskirche ist das älteste erhaltene in Köln. Gleichzeitig und gleichwertig mit ihm sind die Chorsitze aus St Aposteln. Vor etlichen Jahren hat man sie auf den Speicher geschafft, und 1908 kamen die noch übrig gebliebenen Reste in das Kunstgewerbemuseum zu Köln [2]. Die östlichen Abschlußwände sind niedrig, die westlichen hoch und in ihren oberen Hälften mit je einer eleganten Ranke geziert, in die drei große, kräftig geschnittene Weinlaubblätter eingeflochten wurden. Unter ihnen lauert ein Drache auf eine Eidechse. Dieses Thema und ähnliche kehren öfters wieder und legen, abgesehen von dem ornamentalen Charakter, der ihnen eigen ist, die symbolische Deutung der von dem Höllendrachen bedrohten menschlichen Seele nahe.

Denselben Aufbau wie die zuletzt vorgeführten Gestühle zeigen die in der Pfarrkirche zu Lorch (Bild 72—74 auf Tafel 19) und in der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal: horizontale Teilung der Wangen, in der unteren Hälfte eine gotische Blendarkatur mit vorgesetzter Säule, oben Doppelvoluten, die in Lorch der Reihe nach mit einem Drachen, einem Löwen, einem stilisierten Vogel, unter dem ein Hund aufrecht sitzt, und mit einer karikierten menschlichen Figur in Kapuze ausgefüllt sind. Es ist bemerkt worden, daß der Künstler bei dieser Gestalt vielleicht an Satan gedacht hat, ‚wie er als Schalksnarr und dummer Teufel die Welt zu betrügen sucht' [3].

Eine andere Auffassung dürfte indes näher liegen. Die unschöne Figur hat den Mund weit geöffnet und wird dadurch noch unschöner. Solche

---

[1] Vgl. Erasmus Schüller, Chorgestühl der St Severinskirche in Köln, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1889, 195 ff; Reiners, Chorgestühle 38 f und Tafel 6.

[2] Reiners a. a. O. 39 f. Das Gestühl in St Gereon (Abbildung bei Dehio und v. Bezold, Denkmäler, Tafel 9, 2) läßt der Verfasser S. 41 ff um 1315 entstanden sein, die herrlichen Chorsitze aus der einstigen Abtei Altenberg bei Köln, jetzt im Berliner Kunstgewerbemuseum, um 1320. Dieser Ansatz erscheint namentlich mit Rücksicht auf den Reichtum dieser wundervollen Arbeit annehmbarer als der Vermerk im Illustrierten Kataloge der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, 36, welcher die Stühle dem Ende des 13. Jahrhunderts zuweist. So auch Clemen (Die rheinische und die westfälische Kunst 102), wonach das Altenberger Gestühl in der Zeit unmittelbar nach 1287 entstanden ist. Übrigens läßt Reiners nur vier Wangenstücke als ursprünglich zusammengehörig gelten.

[3] Über die Beurteilung des Teufels im Mittelalter vgl. die dankenswerten Zusammenstellungen von Albert M. Weiß, Apologie des Christentums II³, Freiburg i. Br. 1895, 526 f.

Menschen- und Tiergestalten mit weit aufgerissenem Mund finden sich an Chorstühlen ziemlich oft [1]. Bei der Neigung zu drastischer Persiflage eigener Fehler und von Fehlern der Kollegen erscheint es glaubhaft, daß diese Figuren eine beständige Rüge der Mißbildungen des Gesichts und der häßlichen Laute unmusikalischer Chorsänger sein sollen. Derartige Rügen würden also nicht etwa von den Künstlern ausgegangen sein und einen unberechtigten Angriff auf die Geistlichkeit bedeuten, sondern eben diese hätte sie erteilt und würden durch sie eine Art Selbstzucht geübt haben.

Etwas später, aber noch vor dem Ende des 13. Jahrhunderts, werden die den Lorcher sehr ähnlichen Chorstühle zu Wimpfen im Tal entstanden sein.

In der Wimpfener Stiftskirche befindet sich noch eine zweite nennenswerte Holzarbeit, ein Zelebrantenstuhl mit erhöhtem Mittelsitz. Die eine Wange geht insofern über die bisherige Dekorationsweise hinaus, als sie im oberen Teile nicht zwei, sondern drei Voluten mit ebensovielen symbolischen Tiergestalten aufweist. Der Drache in der unteren Kurve bedeutet den Teufel. Seinen Schweif packt der Löwe in der zweiten Krümmung mit den Zähnen; es ist Christus, der Löwe aus dem Stamme Juda, der starke Helfer der bedrängten Menschenseele, die in der dritten Windung durch eine ängstlich nach unten blickende Taube versinnbildet ist.

Derselbe Zelebrantensitz zeigt eine Eigentümlichkeit, die sich bisher nirgends in der Holzskulptur hat nachweisen lassen. Es ist ein Steinmetzzeichen, das der Meister in die östliche Wange eingeschnitzt hat [2] — eine neue offenkundige Bestätigung der Tatsache, daß im 13. Jahrhundert die Bildhauer und Steinmetzen auch Chorstühle verfertigt haben.

Die Reste der Malereien an dem Wimpfener Zelebrantenstuhl sind späteren Datums. Dasselbe gilt wohl von allen Farbenfiguren, die sich sonst an Chorstühlen vorfinden. Zum mindesten erscheint eine gänzliche Übermalung an ihnen nicht nachweisbar, trotz der Vorliebe, die das Mittelalter auch bei den Erzeugnissen des Kunstgewerbes für das Bunte besaß.

Von höherer kultur- und kunstgeschichtlicher Bedeutung war die Malerei dort, wo sie, vornehmlich im Dienste der Baukunst, nicht bloß dem Farbenbedürfnis entsprechen, sondern erzählen und schildern wollte.

---

[1] Die trefflichen Abbildungen bei Reiners bieten dafür Belege.

[2] Abbildung bei Reiners, Chorgestühle 51.

Vierter Abschnitt.

Malerei.

Schöpfungen aus Stein, Metall und Elfenbein haben sich aus dem Mittelalter in großer Zahl erhalten, und wenn sie auch vielfach stark beschädigt sind, so ermöglichen sie doch unschwer ein wohlbegründetes Urteil über ihre künstlerische Bedeutung. Ebenso besitzen gewisse Holzarten und die aus ihnen gefertigten Kunstgegenstände ein bedeutendes Maß von Widerstandskraft. Es sind daher die Grundlagen für Forschungen auf dem Gebiet der Architektur, der Großplastik, des Kunstgewerbes und der Kleinkunst in wünschenswerter Weise gesichert. Diese Tatsache ist nicht hoch genug anzuschlagen. Denn mit Hilfe der schriftlichen Quellen allein, ohne die unmittelbare Anschauung der Monumente, würde, zumal bei der in weiten Kreisen herrschenden, bei vielen fast unbewußten Abneigung gegen alles, was Mittelalter ist und heißt, selbst der scharfsinnigste Forscher die technische Vollendung des Kunstschaffens jener Zeit kaum ahnen[1].

Ungünstiger liegen die Dinge, wenn es sich um die Malerei handelt. Die Farbe widersteht den Einflüssen von Licht und Luft weit weniger als feste Stoffe; Barbarei und Roheit verwüsten ein Gemälde, eine Miniatur, viel leichter und rascher als ein Standbild oder ein Gebäude. Trotzdem gibt es Originale in genügender Zahl und in einem so befriedigenden Zustand, daß ein Einblick auch in dieses Kulturgebiet nicht allzu schwierig erscheint.

Belangvoll ist hierbei, daß eine Zeit mit so hoch entwickeltem Geschmack, wie das beginnende 13. Jahrhundert ihn besaß, sich durch die berufensten Vertreter ihres Schönheitsideals völlig absichtslos ein höchst ehrendes Selbstzeugnis für die Kunst ihrer Malerei ausgestellt hat. Wenn Wolfram von Eschenbach in seinem ‚Parzival‘ von dem Helden dieses Epos sagt, daß ‚von Köln kein Maler, nicht von Maastricht besser könnt’ sein Bild entwerfen, als er hoch zu Roß hier saß‘[2], so folgt daraus, daß die Maler zu Köln und

[1] Vgl. oben Bd IV, S. 370.

[2] Parzival 158, 13 ff. Dazu oben Bd IV, S. 27. Schnaase (Geschichte der bildenden Künste V 533) würde den Wert obigen Textes im ‚Parzival‘ nicht herabgemindert haben, wenn er die Parallelstellen gekannt hätte.

zu Maastricht in bestem Rufe standen und treffliche Leistungen aufzuweisen hatten, die sich mit dem Prachtbilde eines Ritters wohl messen konnten.

Wesentlich denselben Gedanken, nur in anderer Form, bringt der große Wolfram zum Ausdruck, wenn er im ‚Willehalm' das Unvermögen aller damals lebenden Maler ausspricht, eine seiner ritterlichen Figuren in voller Naturtreue wiederzugeben. ‚Soviel Maler nun auf Erden sind, wollten ein Bild sie von ihm geben, Auge, Pinsel und Hand brächten's so geschickt doch nicht zustand.' [1] Es ist an sich kein Tadel, den der Eschenbacher hier äußert, vielmehr die Anerkennung tüchtigen Kunstschaffens, das bei aller Virtuosität doch die Wirklichkeit nicht erreicht. Ähnlich Hartmann von Aue im ‚Gregorius' [2].

Wie im romantischen Epos, besteht auch in der nationalen Kunstdichtung die Neigung, die stattliche Erscheinung eines Ritters mit den Erzeugnissen der Malerei in der Weise zu vergleichen, daß diese in eine sehr vorteilhafte Beleuchtung gerückt werden.

Das Nibelungenlied weiß zu berichten: ‚So minniglich stand Siegfried, als ob er gemalt wäre auf ein Pergament von kunstreichstem Meister. Man mußte sich's gestehen: einen Jüngling also schön hatte man noch nie gesehen.' [3]

In der Gudrun aber heißt es von König Herwig:

Es stand der edle Ritter vor der Königin,
Als hätt' auf einer weißen Wand mit kunstgeübtem Striche
Ein Meister ihn entworfen. So vor der Jungfrau stand der Ritterliche [4].

Und von Hartmut meldet der unbekannte Dichter: ‚Da man ihn sah bei den Recken stehen, einen stattlicheren Mann niemand fand. Bei all seinen Sorgen stand er in solcher Haltung, als ob er mit einem Pinsel gemalt wäre auf Pergament.' [5]

Diese gelegentlichen Äußerungen des Kunstepos fallen ohne Frage schwer in die Wagschale, wenn es sich um die Wertung der gleichzeitigen Malerei handelt, und zwar ist hier, was wohl zu beachten ist, nicht von der religiösen, sondern von der profanen Malerei die Rede. Es gab auch auf dem Gebiete der profanen Malerei Leistungen, die sich des Wohlgefallens jener Dichter in hohem Grade erfreuten.

Freilich, wer nur gewisse Zeichnungen und Gemälde aus dieser Periode kennt, wird sich versucht fühlen, an der Wahrheit dessen zu zweifeln, was die höfischen Epiker so klar und so bestimmt ausgesagt haben. Die Ungelenkigkeit

---

[1] Willehalm 241, 28 ff.

[2] V. 1607, Ausgabe von Hermann Paul, Halle 1882.

[3] Oben Bd IV, S. 125. [4] Ebd. 136.

[5] Gudrun Str. 1601. In diesen Texten steht öfters ‚entwerfen' für ‚malen'; vgl. dazu Ernst Martin, Wolframs von Eschenbach Parzival und Titurel II, Halle a. d. S. 1903, 159.

der Glieder, die Steifheit der ganzen Haltung, der Mangel an Ausdruck, die Schlichtheit der Farben sind wohl geeignet, ein günstiges Urteil über derartige Arbeiten nicht aufkommen und den Vergleich mit der im Glanz des Rittertums strahlenden männlichen Schönheit als unbegreiflich erscheinen zu lassen. Dennoch sind die Zeugnisse durchaus einwandfrei. Daß es tatsächlich auch unter den Miniaturen weltlichen Inhalts vorzügliche gegeben hat, beweist z. B. ein Blick in den Folio-Codex 857 der Stiftsbibliothek zu St Gallen.

Der Farbensinn des Mittelalters war außerordentlich lebhaft. Man bemalte nicht bloß das Holz geschnitzter Figuren, sondern auch den Stein der Grabmäler[1] und sonstiger menschlicher Gestalten. Man bemalte zur Hebung der künstlerischen Wirkung vorsichtig sogar das Elfenbein[2]. Auf den gekreuzten Hölzern des schönen Faltstuhles im Stift Nonnberg zu Salzburg sind kleine Gemälde angebracht[3]. Selbstredend bemalte man Truhen und Schränke. Die Tür, welche vom Chor der Dominikanerkirche in Friesach in die Sakristei führt, wurde zuerst auf der Innen- und auf der Außenseite mit Pergament überzogen, und auf dieses ward die lebensgroße Figur des hl. Nikolaus gezeichnet[4]. Man zierte die Schilde mit Farbenschmuck. Auch hier ward die Malerei in manchen Fällen zunächst auf Pergament aufgetragen, in das die ganze Waffe gehüllt wurde. So der beachtenswerte Schild des Landgrafen Konrad von Thüringen († 1241) in Marburg. Der Grundton der Vorderseite ist blau. In erhaben gepreßtem Leder trägt sie als Wappen den Löwen, der von oben nach unten von schiefen, roten und silbernen Balken durchzogen ist. Von der Krone aus vergoldetem Blech, die einstens seinen Kopf zierte, haben sich einige Reste erhalten. Noch mehr Aufmerksamkeit wurde der Kehrseite zugewendet. Hier war mit starken Umrissen auf Goldgrund und in Lasurfarben ein Figurenzyklus gemalt, der die Geschichte eines Ritters, vielleicht des Landgrafen Konrad selbst, vorführte[5]. Blau gemalt ist auch der mit dem versilberten Löwen geschmückte Schild aus dem Frauenkloster Seedorf im Kanton Uri, 40—50 Jahre älter als der Marburger, der älteste heraldische Schild, den die Wappenkunde kennt[6].

Mit bunter Zier wurden Schriftstücke versehen. So die ‚Botschaft‘, welche, wie es im Lohengrin heißt, Papst Benedikt VIII. König Heinrich II. sandte, um ihn zur Kaiserkrönung nach Rom zu bescheiden[7].

---

[1] Vgl. Buchner, Grabplastik 43 ff.

[2] Vgl. oben S. 221. [3] Ebd. 276. [4] Ebd. 274 f.

[5] v. Hefner-Alteneck, Waffen, Tafel 10.

[6] Anton Denier, Der Schild von Seedorf, mit Abbildung, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1897, 19 ff.

[7] Lohengrin, Ausgabe Rückert, V. 7567 ff.

Gemalt wurden Bücher, sei es zur Unterhaltung, sei es zur Belehrung. Hatte namentlich ein didaktischer Autor die Bedeutung zeichnerischer Beigaben erfaßt, so überließ er sie nicht der Willkür einer fremden Hand, sondern gab dem Künstler wenigstens die wichtigsten Momente für die Bilder an, die den Text begleiten sollten. So hielt es Thomasin von Zirclaria, der sich daher in seinem Wälschen Gast auf die beigegebenen Illustrationen berufen und den Leser zum besseren Verständnis des Gesagten auf die Einzelheiten der erklärenden Miniaturen verweisen konnte [1].

Die grundsätzliche Bedeutung des Bildes hebt derselbe Thomasin hervor mit den Worten: ‚Wer schreiben kann, der soll schreiben. Wer malen kann, soll auch das tun. Das gemalte Bild erfreut oft den Bauern und das Kind. Wer nicht verstehen kann, was ein biderber Mann an der Schrift verstehen soll, dem soll mit Bildern geholfen sein. Der Pfaffe [d. h. der literarisch Gebildete] sehe die Schrift an. Der ungelehrte Mann soll die Bilder ansehen, da es ihm versagt ist, die Schrift zu verstehen.‘ [2]

Die Aufgabe, zu belehren, fanden die Malereien vor allem in den Gotteshäusern. Allerdings zu verstehen, was das Bild meint, ist nicht jedermanns Sache, versichert Thomasin, und mancher Bauer ‚geht in die Kirche und steht vor einem Bilde. Das Gemälde sieht er wohl. Aber was es bedeutet, das weiß er nicht‘ [3]. Ist es ihm aber mit leichter Mühe erklärt, dann weiß auch er es und er zieht aus dieser kurzen Belehrung ebenso Nutzen wie ein anderer, der sich durch ein Buch belehren ließ.

Dieser pädagogische Nutzen der Malerei ist von alters her gebührend gewürdigt worden. Ihn erkannte schon Walafried Strabo († 849), der seinerseits nur einen Gedanken wiederholte, den Papst Gregor der Große (590—604) in einem Briefe an Bischof Serenus von Marseille ausgesprochen hatte. ‚Deshalb bedient man sich‘, sagt Gregor, ‚in den Kirchen der Malerei, damit die, welche nicht lesen können, wenigstens an den Wänden durch das Sehen lesen, was sie in Büchern zu lesen nicht imstande sind.‘ [4] Honorius von Autun aber gibt einen dreifachen Zweck der Malerei an: erstens ist sie die Schrift der Laien, zweitens eine Zierde für das Gotteshaus und drittens eine Erinnerung an das Leben der Vorfahren [5].

---

[1] Thomasin von Zirclaria, Der Wälsche Gast V. 11 970 f. Vgl. oben Bd IV, S. 182 ff.

[2] Thomasin von Zirclaria a. a. O. V. 1093 ff. [3] Ebd. V. 9322 ff.

[4] Vgl. Franz Falk, Die deutschen Sterbebüchlein, von der ältesten Zeit des Buchdrucks bis zum Jahre 1520, Köln 1890, 2 f; Oidtmann, Glasmalerei II 4 ff; Beissel, Geschichte der Verehrung Marias 463 f.

[5] Ob tres causas fit pictura: primo, quia est laicorum literatura; secundo, ut domus tali decore ornetur; tertio, ut priorum vita in memoriam revocetur.

Es besteht also nach der Auffassung des Mittelalters ein inniger Zusammenhang zwischen dem religiösen Bedürfnis und der Malerei, welche sich, sofern sie nicht bloß die Erzeugnisse der Plastik und der Kleinkunst schmückte, auf dem Pergament der Bücher, an den Wänden und Fenstern der Kirchen sowie auf selbständigen Tafeln zu betätigen hatte. Es ergibt sich mithin die naturgemäße Einteilung dieser Kunst in die Buchmalerei, Wandmalerei, Glasmalerei und Tafelmalerei. Daran wird sich die Würdigung des malerischen Elements in der Weberei und Stickerei zu schließen haben.

Erstes Kapitel.

Buchmalerei.

Das Wort Miniator bezeichnete ursprünglich denjenigen, welcher sich mit Anfertigung der mit Minium oder Mennig auszuführenden Kapitelüberschriften befaßte. Der eigentliche Buchmaler dagegen hieß Illuminator. Aber schon im 13. Jahrhundert brauchte man nach einer Bemerkung des Chronisten Salimbene aus Parma diese beiden Ausdrücke als gleichbedeutend[1].

Die Buchmalerei hat sich aus der Initialornamentik entwickelt. Man bereicherte die Anfangsbuchstaben mit allerlei Schnörkeln und Zierwerk, mit Pflanzen- und Tierformen. Auch die menschliche Figur verwob man in die immer üppiger sich gestaltenden Initialen. Allmählich lösten sich diese Gebilde von dem Stamm der Buchstaben ab und traten als selbständige Zeichnungen und Gemälde auf. Zunächst waren es religiöse Codices und religiöse Stoffe, an denen sich die Miniaturmalerei versuchte.

Große Leistungen weist das ottonische Zeitalter auf. Sie sind auf goldenem oder teppichartig gemustertem Grunde mit Gouache- oder Deckfarben, die aus Wasser und Gummi hergestellt wurden, ausgeführt. Diese mühsame und zeitraubende Gouachemalerei hat auch während des hohen Mittelalters bei kirchlichen Büchern und bei Büchern, die für hohe Persönlichkeiten angelegt wurden, Verwendung gefunden. Gleichzeitig kam aber mit neu entstehenden Bedürfnissen auch eine neue Kunstrichtung auf.

Seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zog man in den Kreis der Buchillustration auch die weltlichen Dichtungen und andere profane Werke[2].

Honorius Augustodunensis, Gemma animae I 132, bei Migne. Patrol. lat. CLXXII 586. Vgl. Albert. Magn., Opp., ed. Borgnet XIII 18.

[1] Wattenbach, Schriftwesen 347.

[2] Rudolf Kautzsch (Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter, in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 3, Straßburg 1894, 14 ff) sieht die Buchmalerei seit ca 1150 hauptsächlich durch die dichterischen Stoffe neu belebt.

Weil diese einerseits den Aufwand heiliger Bücher nicht zu fordern schienen, weil anderseits die Zeitersparnis einen größeren Bilderreichtum möglich machte, bediente man sich für die malerische Ausschmückung solcher Manuskripte einer vereinfachten Methode. Es kam die Federzeichnung auf, bei der die Farben nur hie und da leicht angetuscht wurden und das Pergament frei blieb, wo man lichte Stellen beabsichtigte. Diese Art der Handschriftenillustration eröffnete dem individuellen Schaffenstrieb den weitesten Spielraum. Eine geschickte Feder konnte in kurzer Zeit eine Fülle solcher Zeichnungen liefern und unabhängig von architektonischen Rücksichten, welche durch die Wandmalerei auferlegt wurden, das eigene Empfinden und die umgebende Welt zwanglos auf das Pergament zaubern. Es ist daher begreiflich, daß diese Miniaturmalerei eine nicht zu unterschätzende Quelle für die Kulturgeschichte und namentlich ein Spiegel geworden ist, der ein Stück Seelenleben des Zeichners widerstrahlt.

Überdies trugen jetzt auch die kostbareren Codices religiöser Bestimmung das Ihrige zur Popularisierung und Säkularisierung der Buchmalerei bei. Um die dargestellten Szenen mehr zu beleben, nahm man außer den unentbehrlichen Hauptfiguren in die Gemälde auch Nebenfiguren auf und kleidete diese nicht mehr in die traditionelle, aber willkürlich gewählte Tracht der heiligen Personen, sondern gab ihnen das zeitgenössische Kostüm. Vielleicht noch ausgiebigere Gelegenheit boten zur Aufnahme von allerhand profanen Gegenständen die Kalender, die religiösen Handschriften vorausgeschickt wurden. Immer häufiger verzierte man sie mit den Monatsbildern, welche die den einzelnen Monaten eigenen Arbeiten vorführten, und auch sonst wußte übersprudelnde Phantasie oder Dekorationsfreude Bilder aus dem täglichen Leben unterzubringen.

Zuerst läßt sich dieser Fortschritt im Elsaß bemerken, wo eine geistreiche Frau auf diesem Gebiete durchaus bahnbrechend gewirkt hat. Es ist Herrad von Landsberg, Äbtissin des Klosters Hohenburg oder St Odilien, die zwischen 1165 und 1175 ein Werk unter dem Titel ‚Lustgarten‘ (Hortus deliciarum), ‚einem Bienchen gleich‘, wie sie selbst sagt, ‚aus verschiedenen Blumen heiliger und philosophischer Schriften mit Gottes Hilfe zusammengetragen hat‘. Herrad beabsichtigte den Nonnen ihres Klosters alles Wissenswerte leicht zugänglich zu machen.

Leider ist ihr wertvolles Manuskript, das lange Zeit in der städtischen Bibliothek zu Straßburg geborgen war, am 23. August 1870 ein Raub der Flammen geworden. Von einem immerhin noch bedeutenden Bruchteile der Miniaturen haben sich indes alte Zeichnungen erhalten, durch deren Kopien der Verlust des Originals einigermaßen ersetzt worden ist[1].

[1] Ausgaben des Hortus deliciarum haben veranstaltet Charles Schmidt, Straßburg 1891, und A. Straub-G. Keller, Straßburg 1879—1901. Die ältesten

Nach der Absicht Herrads lag der Schwerpunkt des ‚Lustgartens‘ in den zahlreichen Abbildungen. Das Original besaß deren an 700. Ihr Wert besteht nicht in der künstlerischen Ausführung, die öfters zu wünschen übrig läßt, da die Verfasserin doch nur eine geschickte Dilettantin war. Ihre ganze Bedeutung haben sie durch den frischen Griff in das Menschenleben. Alles, was für einen gebildeten Geist jener Tage Interesse haben konnte, ist hier berücksichtigt und oft mit feiner Beobachtung wiedergegeben, und zwar nicht bloß die zarten Muster einer Bettdecke[1] und anderes, was dem Gesichtskreis jeder Frau nahe steht; auch die Rüstungen und die Bewaffnung der Krieger sind mit großer Sorgfalt behandelt.

Diese zeichnerischen Mitteilungen werden im Anschluß an die Heilige Schrift gemacht, deren Auslegung sich in den Bahnen der Überlieferung bewegt. Doch sind die Mittel, deren sich die Auslegung bedient, vielfach neu. Beim Turmbau zu Babel ist die Rede von den sieben freien Künsten, die im Bilde vorgeführt werden, und von den neun Musen. Mit der Geschichte Daniels ist eine kurze Geschichte von der Weltschöpfung bis auf Tiberius verbunden. Die Kaisergeschichte wird gelegentlich der Apostelgeschichte behandelt. Das himmlische Jerusalem gibt der Schreiberin Veranlassung, die zwölf kostbarsten Edelsteine und die ihnen zugeschriebenen geheimnisvollen Kräfte zu erklären.

Das Wichtigste bei alledem ist aber, wie gesagt, der Verfasserin nicht der magere Text, sondern die Beleuchtung dieses Textes durch den begleitenden Illustrationsapparat, der allen Gesellschaftsschichten, vom Bauer bis zum König und Kaiser, entnommen ist. Bei dem biblischen Gleichnisse von dem Gastmahle ist jede Entschuldigung im Bilde dargestellt. Es zeigt also der eine auf den Maierhof, den er kauft, der andere auf seine fünf Joch Ochsen, der dritte auf die Frau, die er genommen hat. Auch an allegorischen Gedanken ist Herrad reich. Den innigen Zusammenhang zwischen dem Alten und dem Neuen Testament versinnlicht sie durch eine Figur mit zwei Köpfen, von denen der eine den des Moses, der andere den Christi darstellt. Den Widerstreit von Tugend und Laster symbolisiert sie durch kämpfende Frauen, unter denen die Personifikation des Stolzes, hoch zu Roß mit dem Speer dahinstürmend, ein großartiges Phantasiestück ist[2]. Bei der Kreuzigung fehlen die Gestalten der Kirche und der Synagoge nicht. Beide treten hier reitend auf, die Kirche auf einem Tiere mit vier Köpfen; es sind die Symbole der Evangelisten[3]. Die Synagoge sitzt auf einem Esel[4].

Abbildungen finden sich auf den 12 Kupfertafeln, die Chr. M. Engelhardt seinem Werke über Herrad von Landsberg, Stuttgart und Tübingen 1818, beigegeben hat.

[1] Abbildung bei Janitschek, Malerei 111. [2] Abbildung ebd. 110.

[3] Vgl. oben S. 205. [4] Abbildung in Herders ‚Bilderatlas‘ 47, 2.

Auch Reminiszenzen aus der klassischen Literatur sind vertreten. So wird der Mensch in der Versuchung mit Odysseus verglichen, den die Sirenen durch Gesang in ihre Netze zu locken suchen. Überaus lebhaft ist das Bild von der Himmelsleiter, von der außer Rittern und Weltdamen eine stattliche Zahl von Nonnen, Mönchen und Priestern als Opfer ihrer Leidenschaften in die Tiefe stürzen, um hier von Teufeln aufgefangen zu werden.

Die Technik der einzelnen Illustrationen ist sehr verschieden. Bald sind es prunkvolle Deckfarbenbilder, wie das von der apokalyptischen Frau (Bild 75 auf Tafel 20), bald ist es die bequeme Federzeichnung, deren sich die sehr beredte Erzählerin bedient hat. Die Individualisierung ist, wie es scheint, mitunter gar nicht einmal versucht worden. Am Schluß ihres Werkes hat Herrad sämtliche Nonnen, die zu ihrer Zeit das Stift bewohnten, abgebildet. Dabei fällt auf, daß sie alle einander gleich sind. Der Unterschied liegt einzig in den beigesetzten Namen. Es ist kein Zweifel, daß die Zeichnerin hier etwas Besseres hätte bieten können. Denn in andern Fällen hat sie bewiesen, daß sie die Fähigkeit besaß, in den Gesichtsausdruck Wechsel zu bringen. Namentlich ist ihr dies bei dem Wiedergeben des Christuskopfes nicht übel gelungen, dessen romanische Härte und Steifheit sie großenteils überwunden hat.

Die kulturgeschichtliche Bedeutung des ‚Lustgartens‘ besteht darin, daß er durch die Heranziehung eines ausgiebigen profanen Stoffes auf dem Gebiete der Malerei den mächtigen Anstoß gab zur Verwertung weltlicher, dem Leben entnommener Motive.

Daneben beanspruchte die Illustration geistlicher Stoffe immer noch einen breiten Raum. Um die Entwicklung der Buchmalerei in den verschiedenen deutschen Gebieten zu beleuchten, können hier nur einige Stichproben geboten werden, und zwar soll zunächst das Rheinland Berücksichtigung finden.

In sorgfältiger Federzeichnung sind die Miniaturen des aus der Benediktinerabtei St Vinzenz zu Metz stammenden und im Kupferstichkabinett zu Berlin[1] aufbewahrten Martyriums der hl. Lucia ausgeführt. Verfasser des Werkes ist der als Gegner Papst Gregors VII. bekannte Sigebert von Gembloux; die von Bruder Rudolphus besorgte Berliner Abschrift datiert aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. Ein erfolgreiches Ringen nach edlem Ausdruck ist sowohl in den Abbildungen zu dem Leben der hl. Lucia als auch in den beiden Darstellungen der fünf klugen und der fünf törichten Jungfrauen nicht zu verkennen[2]. Der Künstler hat es verstanden, die seelischen Vorgänge nicht zwar durch ein bezeichnendes Mienenspiel, wohl aber durch die Körper-

[1] Sig. 78 A, 4.

[2] Fol. 18a und 18b. Abbildungen bei Woltmann, Malerei I 285 und bei Janitschek, Malerei 119.



Bild 75. **Miniatur im „Lustgarten“ der Herrad v. Landsberg**: Die apokalyptische Frau.
(Nach der Ausgabe von Straub u. Keller.) S. 292.

Die apokalyptische gebärende Frau (Offb 12, 1 ff) ist die Kirche, welche den Gläubigen zum Himmel führt. Ihre Krone hat 12 Sterne, die 12 Apostel. Umgeben ist sie mit der Sonne; denn Christus erfüllt sie mit seinem Glanze. Die zwei Flügel sind die Gebote der Liebe, mit denen sie sich über die Erde aufschwingt, indem sie den Mond, d. h. die Unbeständigkeit der Welt, mit Füßen tritt. Rechts erscheint Satan, der Drache mit den 7 gekrönten Häuptern, der Kirche einen Fluß, d. h. Verfolgung, entgegenspeiend, links der Antichrist, das siebenköpfige, aus dem Meer aufsteigende Tier, die Söhne der Frau, d. h. die Gläubigen, mit dem Schwerte mordend. Die Sterne unter Satan bedeuten seinen Anhang in der Geister- und Menschenwelt.

haltung und durch die Bewegung der wiederholt auffallend gut gezeichneten Hände[1] zu versinnlichen. Ansprechend durch ihre Lebhaftigkeit ist die Szene der Bettlerspeisung durch die hl. Lucia[2]. Im Vordergrunde steht ein Krüppel mit zwei Krücken. Vier andere strecken gierig ihre Arme aus.

Die Farbe hat in einer leichten Lavierung der Gewänder und etwas kräftiger in deren Säumen Verwendung gefunden.

Ungefähr gleichzeitig ist ein aus den Rheinlanden in die Stadtbibliothek zu Hamburg[3] übergegangener Psalter mit 13 großen Vollbildern auf Gold. Es sind die Verkündigung, der Stall zu Bethlehem, die Darstellung im Tempel, die Anbetung der drei Weisen, die Hochzeit zu Kana, die Taufe im Jordan, das letzte Abendmahl, die Grablegung, die Himmelfahrt, dann erst die Kreuzigung, die Auferstehung, Christus als ewiger Richter in der Mandorla und mit den vier Evangelistenzeichen in den Zwickeln des Bildes, zuletzt Maria mit dem Kinde.

Die Zeichnung einzelner dieser Bilder weist gewisse Eigentümlichkeiten auf. In der Abendmahlsszene ist der Tisch als Kreis gedacht. Oben in der Mitte sitzt der Heiland, rechts von ihm Petrus, links ruht Johannes an der Brust des Herrn. Die übrigen Apostel sind um die Scheibe lose gruppiert. Auf dem Tisch bemerkt man einen goldenen Becher, zwei weiße Körbchen, zwei Messer und drei Stücke Brot. Es ist der Moment gewählt, da Christus dem Judas, der am Fehlen des Nimbus erkenntlich ist, den Bissen reicht bzw. auf ihn herabfallen läßt. Denn bei der mangelhaften Perspektive erscheint Judas nicht seitlings vom Heiland oder ihm gegenüber, sondern unter ihm. Auch auf dem Bilde von der Hochzeit zu Kana macht sich das Unvermögen, Hintergründe zu schaffen, unliebsam geltend.

Anderes ist dem Maler nicht übel gelungen, so die Mutter Gottes in der Geburtsszene, in der Darstellungsszene, in der Kreuzigungsgruppe, ferner der Engel, welcher dem Heiland bei der Taufe im Jordan das Tuch reicht. Das göttliche Kind hat durchweg einen etwas altklugen Ausdruck und eine merkwürdig gekünstelte Frisur, desgleichen der hl. Joseph in der Geburtsszene. Die beiden bärtigen Alten, die auf dem Bilde der Grablegung den Heiland bestatten, und ihre Trauerstimmung sind trefflich geraten. Überhaupt machen die Gemälde trotz mancher Fehler, die nun einmal der Malerei auf dem damaligen Standpunkt im allgemeinen anhaften, einen günstigen Eindruck.

Die gemalten Initialbuchstaben[4], teilweise mit figürlichem Schmuck, sind schwungvoll und mit großer Sauberkeit ausgeführt.

---

[1] Z. B. Fol. 3a und 66b. Lehrreich ist die Behandlung des menschlichen Körpers auf Fol. 1b 2b 3a und in der Passion der hl. Lucia auf Fol. 66b und 67a.

[2] Fol. 2a. [3] Hs. 85. [4] Z. B. auf S. 30 145 210.

In den 17 Bildern eines künstlerisch hochstehenden Evangeliars aus Bruchsal, jetzt in der Großherzoglichen Bibliothek zu Karlsruhe[1], ist die feierliche Würde der romanischen Malerei mit einem Anflug frischer Natürlichkeit glücklich vereint. Wo dem Künstler typische Vorlagen zu Gebote standen, hat er sich daran gehalten. Doch konnte er dem Reiz einer lebhafteren Ausstattung seiner Gemälde durch Stoffe, die ihm das Alltagsleben bot, nicht widerstehen. Einen erwünschten Anlaß dazu gab die Erzählung von der Reise der drei Könige aus dem Morgenlande. Hier atmen die Bilder einen durchaus freieren Geist und erinnern an die zeichnerischen Beigaben weltlicher Dichtungen. Das Streben, die heiligen Gestalten in Komposition und Form dem Beschauer näher zu bringen, bekundet sich auch in der Verkündigungsszene, wo Maria beim Spinnen von dem Engel heimgesucht wird und sich nach dem Himmelsboten umwendet[2].

Nicht auf derselben Höhe des Bruchsaler steht ein gleichfalls in der Karlsruher Bibliothek[3] aufbewahrtes, mit schönen Initialen geschmücktes Evangeliar aus dem Benediktinerstift St Peter im Schwarzwald. Die ‚Mutter Gottes des Mönches Heinrich von St Blasien‘, wahrscheinlich das Titelblatt eines Buches, zeigt Maria mit den sieben Tauben[4].

Etwas jünger als die erwähnten Miniaturen vom Ende des 12. Jahrhunderts sind die Bilder des Chartulars oder Goldenen Buches von Echternach. Der ursprüngliche Text wurde auf Befehl des Abtes Gottfried von Echternach von Theodoricus begonnen. Das auf der Herzoglichen Bibliothek zu Gotha befindliche Exemplar (I 71) indes scheint aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts zu stammen. Für diese Zeit sprechen namentlich die Illustrationen. Es sind teils Federzeichnungen, teils in Deckfarben ausgeführte Miniaturen, Bilder von thronenden fränkischen Fürsten und Fürstinnen: ein einzelner Herrscher, dann zwei Könige und eine Königin mit einem Bischof. Die vorzüglichste Arbeit aber ist das zwischen Blatt 29 und 30 stehende Stifterbild (Bild 76 auf Tafel 21), eine überaus zarte Federzeichnung mit den Figuren des Königs Pipin und Emmas, die in einiger Entfernung auf einer mit zwei schweren Kissen bedeckten spätromanischen Bank sitzen und das Modell der Echternacher Kirche halten[5]. Ohne Frage steht diese Echternacher Buchmalerei viel höher als die von Prüm im Register oder Güterverzeichnis dieser

---

[1] Bruchsaler Hss. 1.

[2] Abbildung bei Woltmann, Malerei I 277. Vgl. Bild 77 auf Tafel 21.

[3] Hss. St Peter 7.

[4] Abbildung bei R. Forrer, Unedierte Federzeichnungen, Miniaturen und Initialen des Mittelalters, Straßburg 1902, Tafel 3.

[5] Vgl. Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1904, Katalog Nr 544.

Abtei, wiewohl dessen Illustration erst unter dem Abt Friedrich von der Leyen (1220—1245) entstanden ist[1].

Um 1200 werden die drei schönen Federzeichnungen aus dem Leben des hl. Martin in dessen handschriftlicher Biographie auf der Trierer Stadtbibliothek entstanden sein[2].

Dem Anfang des 13. Jahrhunderts gehört ein Sammelband aus dem Stift Altenberg an, der sich gegenwärtig im Besitz der kgl. Landesbibliothek zu Düsseldorf befindet (B 67) und einige vortreffliche Federzeichnungen enthält. Dieselbe Bibliothek birgt unter ihren handschriftlichen Schätzen mit beachtenswerten Bildern und Initialen auch ein Brevier (C 58) und einen Band (C 26) mit den Homilien und dem Wunderdialog des Cäsarius von Heisterbach, beide gleichfalls aus dem 13. Jahrhundert.

Einen Höhepunkt der rheinischen Miniaturmalerei bezeichnet das Mainzer Evangelienbuch in der Schloßbibliothek zu Aschaffenburg von etwa 1250, worin das Leben des Heilandes von der Geburt bis zur Sendung des Heiligen Geistes in 35 Bildern erzählt wird. Es sind feierlich-erhabene Gestalten, die hier an dem Auge des Beschauers vorüberziehen. Doch hat sich der Mainzer Künstler erfolgreich bemüht, auch den Forderungen des Naturgefühls und des Schönheitssinnes gerecht zu werden. Freilich, das Wasser ist bei der Taufe Christi im Jordan und auf dem Bilde, welches das Wandeln des Herrn über den See darstellt, sehr schematisch wiedergegeben; es ist ein Tribut, den der Meister dem vorausgehenden Konventionalismus gezollt hat. Um so erfreulicher sind die lebensvollen Szenen, die in andere Bilder aufgenommen wurden. Auf die Benützung der Apokryphen deuten die ägyptischen Götzenfiguren, welche auf der Flucht der heiligen Familie von den Altären stürzen. Dort wo der Tod des Täufers erzählt wird, sieht man eine fröhliche Tafel, bei welcher Eltern und Freunde sich an dem Tanz ergötzen, den die Tochter der Herodias aufführt. Es ist eine zeitgenössische Gauklerszene, die hier zur Belebung des biblischen Stoffes dienen muß. Sehr anerkennenswert ist ferner die perspektivische Verkürzung der beiden Engel, die in der Himmelfahrtsszene herabschweben. Zu den gelungensten Illustrationen dieses Codex, dem stilistisch ein Psalter in Besançon ähnlich ist[3], zählt auch die Bergpredigt mit einer Volksschar, die den Worten des Heilandes auf-

---

[1] Beissel, Miniaturen aus Prüm, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1906, 43 ff, mit Abbildungen. Das Register von Prüm befindet sich im Staatsarchiv zu Koblenz.

[2] Hs. 1378, Bl. 131 und 132.

[3] Haseloff in der von Michel herausgegebenen Histoire de l'art II, 1, 366, mit Abbildung.

merksam lauscht; es sind Typen, die der Maler seiner täglichen Erfahrung entnommen hat. Mit figürlichen Darstellungen wurden teilweise auch die Initialen geschmückt[1], andere sind einfacher und stehen nur auf farbigem oder goldenem Grunde.

Ließen sich die bisher genannten Handschriften nur mit Rücksicht auf ihre technischen und stilistischen Merkmale annähernd datieren, so ist bei einer zwei Foliobände starken Bibel auf der Gymnasialbibliothek zu Koblenz, deren ziemlich unbeholfene Miniaturen allerdings mehr historisches als künstlerisches Interesse beanspruchen, ein bestimmter chronologischer Ansatz gegeben. Für ein größeres Miniaturenwerk ist dies in den Rheinlanden der erste Fall. Nach handschriftlichem Vermerk wurde die Bibel im Jahre 1281 zu Mainz von einem Kaplan Simon vollendet[2].

Die Koblenzer Bibel erinnert an französische Muster, gegen die sie indes weit zurücksteht. Glücklicher war in der Nachahmung französischer Malweise der Franziskaner Johann von Valkenburg, von dem ein Graduale im Erzbischöflichen Museum zu Köln und im Jahre 1299 ein Meßbuch in der Universitätsbibliothek zu Bonn mit Heiligenfiguren in den Initialen und zierlichem Rankenornament fertig gestellt worden sind[3].

Aber nicht bloß geistliche Bücher wurden von rheinischen Künstlern illustriert. Es war die Zeit, da sich die Illustrationstechnik auch schon in Handschriften profanen Inhalts versuchte. Die bedeutendste Arbeit dieser Art ist wohl eine aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammende Abschrift der Kölner Königschronik von dem Schöffen Otto zu Neuß. Das Buch gehörte ehedem den Stiftsherren zu Aachen und befindet sich jetzt in der kgl. Bibliothek zu Brüssel[4].

Man sollte nun erwarten, daß die Miniaturen dieser Chronik, entsprechend ihrem weltlichen Inhalt, in der leichteren Art der Federzeichnung ausgeführt wurden. Dem ist indes nicht so. Sei es, daß dem Künstler die alte, feierliche Weise der Gouachemalerei geläufiger war, sei es, daß ihm die flüchtige Federzeichnung für die Kaiserbildnisse und für die Stammtafeln weniger zu entsprechen schien: er hat für sein Werk die umständliche und luxuriöse Deck-

[1] Abbildung bei Janitschek, Malerei 142.

[2] Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V 499.

[3] Haseloff bei Michel, Histoire de l'art II, 1, 368. Zeitschrift für christliche Kunst 1889, 285[1]. Georg Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa, Leipzig 1907, 196 ff. Vgl. auch den Überblick Haseloffs im Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1904, 187 f.

[4] Chronica regia Coloniensis, ed. Waitz, Hannoverae 1880, S. VIII f XIV. Haseloff a. a. O. II, 1, 362 f.

farbentechnik vorgezogen und darin einen feinsinnigen Geschmack, namentlich für das Kolorit, bekundet.

Dagegen ist die einfache Federzeichnung in einigen bedeutsamen Handschriften des an Buchmalereien sehr ergiebigen Süddeutschland vertreten. Hierher gehört, abgesehen von den schlichten Figuren der Heidelberger Handschrift des Rolandsliedes aus dem 12. Jahrhundert[1], ein zwar nicht liturgisches, aber auch nicht profanes Buch mit dem Titel: ‚Drei Lieder von der Jungfrau‘ (1172). Es ist ein in Versen erzähltes legendarisches Marienleben, dessen Verfasser, der Priester Wernher, meistens identifiziert wird mit Wernher von Tegernsee. Die drei Abschnitte, in die das Werk zerfällt, berichten über Joachim und Anna, die Eltern Mariä, über die Jugend Mariä bis zu ihrer Vermählung mit Joseph und über die Begebenheiten von der Geburt des Herrn bis zur Rückkehr aus Ägypten. Die 85 Federzeichnungen der Berliner Handschrift[2], die aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammen dürfte, haben schwarze oder rote Umrisse und stehen auf farbigem Grunde, der meistens gebildet ist durch ein goldgerändertes grünes Viereck, dem ein blaues Viereck eingezeichnet ist. Kronen, Nimben, Gewandsäume und andere Teilstücke, die besonders hervorgehoben werden sollten, erscheinen in Gold und Silber[3].

Wernher hat die Reihe seiner Federzeichnungen eröffnet mit dem Stammbaum der Mutter Gottes. Daran reiht sich sofort Salomon als Richter zwischen den streitenden Müttern. In der ersten Hälfte des Werkes lehnen sich die Abbildungen an den vielfach auf die Apokryphen gestützten Text an und bekunden die Originalität des Künstlers, der hier wohl aus der Fülle der eigenen Phantasie die Formen geschöpft hat.

Von gewinnender Anmut ist das Bild Mariä Verkündigung (Bild 77 auf Tafel 21). Maria neigt sich mit gut wiedergegebenem Ausdruck des Staunens und der Überraschung zum Engel hin. Über ihrem Haupte schwebt der Heilige Geist als Taube, neben ihr liegt in einem becherartigen Behälter die feine gesponnene Seide. Eine prächtige Figur ist auf Blatt 60 der Kaiser Augustus. Mehrere Bilder erzählen die Vorgänge im Stall zu Bethlehem, wobei die drei Weisen aus dem Morgenlande mit sichtlicher Vorliebe bedacht sind. Andere berichten ausführlich von dem Eingreifen des Herodes, der schließlich zu seinem größten Schmerze sieht, daß es ihm nicht gelungen war, die drei Fremden zu

---

[1] Abbildung bei Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur I 79.

[2] Königl. Bibliothek Ms. germ. 8° 109.

[3] Farbige Wiedergaben bei Salzer, Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur, Beilage 21, und bei Vogt und Koch a. a. O. 74/75. Vgl. auch v. Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters 375; Janitschek a. a. O. 113; Beissel, Geschichte der Verehrung Marias 119.

betrügen, infolgedessen in Tobsucht verfällt und sich von einem Felsen in die Tiefe stürzt. Danach folgen nur noch zwei Bilder: die Vision des hl. Joseph und die Rückkehr der heiligen Familie ins Judenland.

Läßt auch die Ausführung im einzelnen viel zu wünschen übrig, so stand doch dem Zeichner das nötige Maß von Technik zur Verfügung, um die Seelenverfassung und die Gemütsstimmungen der handelnden Personen dem Beschauer drastisch zu veranschaulichen: die fleckenlose Reinheit und unwandelbare Güte der Mutter Gottes, den Seelenfrieden des schon bejahrten, gottergebenen hl. Joseph, die Innigkeit der im Stalle anbetenden Hirten und anderer frommer Personen, die freudige Überraschung der heiligen drei Könige beim Erblicken des Sternes, die Tücke und die Enttäuschung des Herodes, die Wildheit seiner Schergen und, auf einem getrennten Bilde, den Schmerz der ihrer Kinder beraubten Mütter. Hohes Lob verdient namentlich die Behandlung der Augen, in welche der geübte Zeichner die mannigfachsten psychologischen Wechsel zu legen wußte. Kurz, die Bilder sind ein Zeugnis für die lebensfrische Auffassung des Zeichners und für sein Geschick, die dem Texte entsprechende künstlerische Idee graphisch festzuhalten.

Mit dem Marienleben Wernhers ist gleichzeitig das dritte Buch der Bamberger Biographie Heinrichs II. und Kunigundens. Die zwei vorausgehenden Bücher wurden um 1146 von dem Diakon Adalbert verfaßt und enthalten außer einer ungetuschten Federzeichnung, welche Maria mit dem Kinde darstellt und wohl eine spätere Zutat ist, ein in der älteren Malweise ausgeführtes Widmungsbild mit Deckfarben auf Goldgrund: Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde opfern kniend das Modell der Domkirche dem Heiland, der, umgeben von den Bamberger Schutzheiligen, in der oberen Hälfte des Bildes erscheint.

Weniger prächtig, aber kunstvoller ist das Doppelbild in dem zu Anfang des 13. Jahrhunderts angehängten dritten Buch. Es sind zwei übereinander stehende feine Federzeichnungen, von denen die obere das Gottesurteil der heiligen Kaiserin, das untere die Abbitte darstellt, die Heinrich und sein Gefolge ihr leisten[1].

Diese beiden Miniaturen sind überaus naiv; das technische Können ist unbedeutend. Aber die psychologische Vertiefung des Gegenstandes ist aller Anerkennung wert und sichert den zwei Stücken einen hervorragenden Platz unter den Buchmalereien derselben Zeit. Mit den einfachsten Mitteln hat der Künstler die vertrauensvolle Sicherheit der über den glühenden Rost wandelnden

---

[1] Abbildung bei Friedrich Leitschuh, Aus den Schätzen der kgl. Bibliothek zu Bamberg, Bamberg 1888, Tafel 11 und 12, bei Janitschek, Malerei 121. Vgl. Leitschuh, Führer 103 f.

Kaiserin versinnlicht, den Ernst der das Beste hoffenden beiden Bischöfe, die sie an der Hand führen, den Trübsinn und die gespannte Aufmerksamkeit, mit welcher Heinrich von seinem Throne aus der peinlichen Szene folgt, die Bestürzung und die Neugierde des hinter ihm stehenden Schwertträgers und anderer aus seinem Geleit. So im oberen Teile.

Im unteren ist ebenso geschickt der Jubel des Gesindes und die stille Freude der beiden Kirchenfürsten, vor allem aber die Seligkeit des an der Spitze der ganzen Schar knienden Kaisers geschildert, der mit den übrigen seine schwer verleumdete Gattin um Verzeihung bittet. Diese aber steht noch mit einem Fuße ganz, mit dem andern halb auf dem Roste und legt ihrem Gemahl verzeihend die Hände auf das Haupt.

Gleichzeitig mit diesen Bildern sind die 71 Miniaturen der Berliner Eneide des Heinrich von Veldeke[1]. Da die Inschriften der Zeichnungen von anderer Hand herrühren als der Text, so ergibt sich unschwer, daß der Schreiber und der Zeichner, wie so oft, nicht dieselbe Person waren. Die Technik der bildlichen Darstellungen nähert sich am meisten der des Marienlebens von Wernher: also schwarze und rote Umrisse auf grünem oder blauem Grunde; hie und da ist der Schatten angedeutet. Doch läßt sich nicht leugnen, daß der Künstler des Marienlebens eine größere Gewandtheit in seinen Ausdrucksformen betätigt hat. Auch das leidenschaftliche Feuer in stürmisch bewegten Szenen geht dem Zeichner der Eneide ab. Zwar schildert er Jagden, Turniere und Kämpfe. Doch sind derartige Stoffe seinem Naturell weniger entsprechend. Das häusliche Leben und gemütvolle Vorgänge gelingen ihm besser. Das Gebärdenspiel, namentlich der Hände, ist öfters recht glücklich wiedergegeben[2].

Selbstredend ist der Minne in allen ihren Phasen und Folgen der weiteste Spielraum gelassen, wobei manche naive Derbheit unterläuft[3]. Blutig naiv ist das Ende Didos, die sich beim Scheiden des Äneas die Kleider über der Brust zerrissen hatte. Dido stürzt sich selbst in das vertikal stehende Schwert, dann ins Feuer, wo sie, mit der Mordwaffe im Leibe, verbrennt[4]. Ausdrucksvoll sind die letzten Bilder: Äneas und die Sibylle, die jenen auf dem Nachen des Charon in die Hölle geleitet.

Die Köpfe sind durchweg breit und Männer von Frauen schwer zu unterscheiden; denn auch die Männer sind bartlos und tragen langes Haar.

In den Jahren 1215 und 1216 ist im Laufe von zehn Monaten der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria entstanden. Eine Handschrift

---

[1] Königl. Bibliothek Ms. germ. fol. 282. Vgl. oben Bd IV, S. 6 f.

[2] Abbildungen bei Janitschek a. a. O. 114, bei Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur I 98.

[3] Z. B. auf Bl. 79. [4] Bl. 126. Vgl. Bild 79 auf Tafel 21.

dieses Werkes, die noch ganz den Stilcharakter der romanischen Kunstperiode an sich trägt, befindet sich in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg[1]. Der Verfasser verfolgte bei seiner Arbeit den Zweck, eine christliche Sittenlehre zu bieten, und zwar mit besonderer Anwendung auf die höheren Stände; doch sollten dabei die übrigen Gesellschaftsklassen nicht ausgeschlossen werden. Dementsprechend beziehen sich auch die sehr zahlreichen Bildchen auf sämtliche Volksschichten, deren Freude und Leid in der anschaulichsten Weise vorgeführt werden. Beschäftigungen, wie sie das Alltagsleben mit sich bringt, Zeichnungen voll wohltuender Frische und Keckheit wechseln mit ernsten Stoffen aus dem Gebiete der Religion.

Hier stürmt ein Jäger mit Hunden daher, in der Linken einen Kolben, mit der Rechten hält er das Horn an den Mund. Vor ihm sind zwei andere im Kampf mit einem Bären, der bald unterliegen wird. Denn schon blutet er an der rechten Flanke. Durch einen zweiten Speerstoß in das linke Auge wird er zusammenbrechen[2]. Drollig ist auf der Kehrseite des Blattes 16 geschildert, wie ‚das schöne Weib‘ den Mann in ihre Netze jagt. Auch Himmel und Hölle haben ihren Platz gefunden. In der Hölle sitzen vier Frauen, in den Himmel klettert ein Mann, den die Teufel herabzuzerren suchen. Kurz, das ganze Leben mit seinen Licht- und Schattenseiten samt seinem Abschluß im Jenseits ist von dem Zeichner in den Kreis seiner Kunstübung gezogen worden, zur Unterhaltung und vornehmlich zur Belehrung.

Die bildnerische Erzählung begleitet den Text seitlings so, daß der Leser mit dem Codex eine Viertelwendung machen muß, um die einzelnen Szenen mit den gedrungenen Figürchen gerade vor sich zu haben. Sie sind mit feiner Feder umrissen, die Kleider koloriert, die Fleischteile gewöhnlich durch die Farbe des Pergaments bezeichnet, nur Wangen und Mund rot betupft[3].

---

[1] Cod. Pal. Germ. 389. Vgl. oben Bd IV, S. 183. [2] Bl. 51 a.

[3] Vgl. Adolf v. Oechelhäuser, Der Bilderkreis zum Wälschen Gast des Thomasin von Zerclære, Heidelberg 1890; ders., Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg, 2 Bde, Heidelberg 1887, 1895. Vom Wälschen Gast wird in Bd II dieses Werkes gehandelt. Im erstgenannten Werke (S. 82) redet der Verfasser von der ‚mittelalterlichen Praxis, welche teils infolge mönchisch-aszetischer Anschauungen, teils infolge der Unkenntnis der menschlichen Körperformen der bildlichen Wiedergabe nackter Figuren aus dem Wege zu gehen pflegte‘. Daß dieser Satz unrichtig ist, beweisen die an verschiedenen Stellen vorliegenden Bandes namhaft gemachten Kunstwerke, beweist aber auch die Heidelberger Handschrift des Wälschen Gastes. Hätte der Zeichner aus welchem Grunde immer Nuditäten umgehen wollen, so wäre es ihm ein leichtes gewesen. Er hat es nicht getan. So erscheint auf Bl. 19 die Minne zweimal als nackte Venus (vgl. Bl. 105 b); auf Bl. 91 b sieht man zwei nackte Teufel. Im Cod. Pal. Germ. 432, einem deutschen Speculum humanae salvationis, sind nackt auf Bl. 4 und 5 Adam viermal, Eva fünfmal, auf Bl. 11 b das eben geborene Christkindlein,

Immer mehr bemächtigten sich während des 13. Jahrhunderts Laienhände der Miniaturmalerei. Sie vornehmlich waren es, welche die flüchtig hingeworfene Federzeichnung, meist mit leichter Kolorierung, bevorzugten. Zu den Schätzen dieser Art, welche die Königliche Bibliothek zu München besitzt, zählt eine fehlerhaft gebundene und lückenhafte Sammlung von Vagantenliedern, die sich ehedem im Kloster Benediktbeuren befanden[1]. Den Lebensgenuß feiern die zum Teil sehr ausgelassenen Lieder, dem Lebensgenuß und seinen tragischen Folgen sind auch die schwarz oder grün umrissenen Illustrationen[2] auf farbigem Grunde gewidmet. Sie bekunden einen frischen Blick ins Menschenleben, aber auch ins Reich der Natur.

Die Bilderreihe wird eröffnet durch das Glücksrad, in welchem die Königin Fortuna Platz genommen hat. Auf ihrem Antlitz ist die verschmitzte Willkür, mit der sie ihre Gaben verteilt, deutlich zu lesen. Ihr zur Rechten schwingt sich ein junger Mann hoffnungsfreudig in die Höhe. Sein Sehnen ist nach Herrschaft gerichtet. Das Glück ist ihm günstig gewesen. Unmittelbar über der Fortuna thront er mit Krone und Zepter. Zwar hat er gefunden, wonach sein Herz verlangte, aber glücklich ist er nicht. Er ist abgehärmt und scheint trüb in die Zukunft zu blicken. Seine bange Sorge ist nicht grundlos. Denn das Rad, auf dessen Höhe er sitzt, ist rund. Links von der schlauen Göttin stürzt der Betrogene kopfüber herab. Er verliert die Krone und kann zufrieden sein, daß er noch mit dem Leben davonkommt. ‚Ich werde herrschen‘, spricht er bei seinem Aufschwung. ‚Ich herrsche‘, sagt er im Besitz der Macht. ‚Ich habe geherrscht‘, klagt er bei dem Sturze. ‚Ich bin ohne Herrschaft‘, gesteht er sich, da er unter dem Rade liegt.

Ein Gedicht vom Untergange Trojas, von Äneas und Dido ist illustriert[3] durch ein Bild mit der Abfahrt des Äneas und dem Selbstmorde der Dido, die sich von einer Zinne ihrer Burg rücklings in die Tiefe stürzt

---

auf Bl. 16b Christus, der im Jordan getauft wird, ebenso auf Bl. 17 Naaman, der im Jordan von seinem Aussatz gereinigt wird, ferner auf Bl. 27 Job, der vom Teufel gegeißelt wird, auf Bl. 30 Isaias, der mit den Füßen an einem Baume hängt und von zwei Schergen mit einer hölzernen Säge zwischen den Beinen durch den Leib zersägt wird. Andere vollständige Nuditäten finden sich in demselben Codex Bl. 32b 38b (Adam und Eva, die aus der Vorhölle befreit werden) 50b 54b 57b. Auf all diesen Bildern hat die Entblößung einen vernünftigen Sinn; es sind keine zynischen Reizmittel. Ebenso in Cod. 33, Bl. 21 der Stadtbibliothek zu Bremen: Kleopatra, deren ganze obere Körperhälfte unbedeckt ist, setzt sich nach des Antonius Tod als Selbstmörderin die Natter an die Brust. Richtig urteilt über diesen Punkt Haseloff, Malerschule 273. Vgl. oben S. 130 f.

[1] Cod. pict. 73 = Clm 4660, dazu 4660a. Die vierte Auflage des Druckes der Carmina Burana erschien zu Breslau 1904, mit Abbildungen, von J. A. Schmeller.

[2] Auf Bl. 1 39 64 72 77 89 91 92. [3] Bl. 77b.

und gleichzeitig ein langes Schwert so durch die Brust stößt, daß dessen Ende ein beträchtliches Stück aus dem Rücken hervorsteht (Bild 79 auf Tafel 21).

Minnigliche Zartheit spricht aus dem Bilde, das einen sehr schlanken Jüngling darstellt, der einem ebenso schlanken Mädchen Blumen überreicht. Von gotischer Biegung zeigt sich an diesen Gestalten noch keine Spur. Andere Bilder feiern das Trinken, das Würfel-, Brett-, Schach- und Lange Puffspiel [1].

Vielleicht die merkwürdigste Zeichnung dieser Handschrift ist aber eine Doppelminiatur [2] mit dem damals noch sehr seltenen Versuch, ein Landschaftsbild zu bieten. Die obere Hälfte der auf blauem Grunde stehenden Zeichnung will eine hügelige Gegend sein, die mit Bäumen und Sträuchern bewachsen ist. Das Bild wird belebt durch eine große Zahl von Vögeln, die sich schon unter den Zweigen niedergelassen haben, und anderer, die eben heranfliegen. Durchaus schematisch wie im oberen Teile ist die Baum- und Sträucherwelt auch in der unteren Hälfte, aber doch anders geartet. Neben dem Geflügel sind hier mehrere Vierfüßler untergebracht, ein fast heraldischer Löwe, ein auf den Hinterfüßen stehendes Pferd, ein kräftig ausgreifender Hirsch mit mächtigem Geweih und geschickter Kopfhaltung und links unten ein sich duckendes Häschen. Dieses letztere namentlich ist mit feinem Blick der Natur abgelauscht.

Sentimentalität verraten bereits einige Miniaturen der Münchener Tristanhandschrift [3], etwa aus der Mitte des 13. Jahrhunderts [4]. Im ganzen sind es 15 Vollbilder, die nicht den Text begleiten, wie im Wälschen Gaste, sondern so eingeschoben wurden, daß sie stets ein ganzes Blatt auf der Vorder- und Rückseite füllen. Öfters enthält eine Seite mehrere Illustrationen, bis zu sechs, in parallelen Reihen, die dann wieder durch senkrechte Striche abgeteilt sind. Der Grund ist blau, grün, rot oder gelb, die Zeichnung mit Tinte ausgeführt. Lokalfarben wurden nur wenige verwendet. Die Schatten sind durch leichte Antuschung hervorgehoben [5].

Auch in diesem Codex sind die Miniaturen weit minder bedeutsam durch ihre Kunst als durch ihren kulturgeschichtlichen Inhalt, der eine naturgetreue Illustration des ritterlichen Lebens ist, seiner Kämpfe und seiner Minne. Wie

---

[1] Bl. 89 b 91 a 91 b 92 a.

[2] Bl. 64 b. Vgl. Riehl, Sittenbild 12. Abbildung bei Brinckmann, Baumstilisierungen, Tafel 8. Das Wort luce in der Mitte dieser Wiedergabe steht auf Bl. 63 b und kommt durch ein Loch des Blattes 64 b zum Vorschein, gehört also nicht zum Bilde.

[3] Cim. 27 = Cgm 51.

[4] Z. B. Bl. 11; Abbildung bei Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V 496. Vgl. oben Bd IV, S. 60 ff.

[5] Abbildungen bei Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur I 124/125 (farbig), ferner bei Paul Weber in der Zeitschrift für bildende Kunst 1901, 118. Vgl. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz 640 ff.

eng sich übrigens stellenweise auch unscheinbares Ornament dem Gedanken des Textes anreiht, beweisen am Schluß der Handschrift zwei kleine, eng verschlungene Ranken[1], die sich völlig gleichen, in denen aber die Phantasie des Zeichners einen Rosenbusch und eine Rebe erblickt wissen will, die sich, wie Isolde und Tristan, ‚beide ineinander flechten‘.

Von gleicher Technik, nur noch unfreier und ungelenkiger als die Miniaturen im ‚Tristan‘ sind die zwölf Abbildungen auf den zwei Blättern[2] der etwa gleichzeitigen Münchener Parzivalhandschrift[3].

Dieser Münchener Codex soll aus der Schweiz stammen, der Heimat der großen Heidelberger Liederhandschrift aus dem 14. Jahrhundert. Reich an Miniaturen aus verschiedenen Jahrhunderten und von sehr verschiedenem Werte ist heute noch St Gallen. Die dortige Stiftsbibliothek birgt eine stattliche Reihe kostbarer Handschriften, die zum größten Teil längst die gebührende Würdigung erfahren haben. Aber viel zu wenig beachtet ist der einige weltliche Dichtungen, wie Parzival, Willehalm und die Nibelungen, enthaltende Codex 857, etwa aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Im Vergleich zur Stärke des Foliobandes ist die Zahl der durchweg kleinen Gemälde gering. Alle indes sind, zumal für jene Zeit, vortrefflich und mehrere unter ihnen verdienen als schlechthin mustergültig, als klassisch bezeichnet zu werden. Hübsche Brustbildchen stehen auf S. 376 und 393, mit zierlichster Kopfbildung und prächtigen Augen. Sehr gewandt ist die Zeichnung auf S. 54 mit der Figur eines Storches. Herrlich ist sodann das Gemälde auf S. 639. Der Kopf dieses jungen Menschen ist von ausnehmender Schönheit, der Blick scharf und geistvoll[4]. Dazu kommen überaus feine Federzeichnungen längs der Blattränder, Arabesken und allerhand Laubwerk. Endlich sind auch die zahlreichen Initialen[5] dieser Handschrift sehr sauber und sorgfältig gearbeitet. Aber nur eine einzige (auf S. 276) umschließt figürlichen Schmuck: es ist die gut gezeichnete und schön ausgeführte Halbfigur eines Ritters.

---

[1] Bl. 107, Bild 3. Abbildung bei Brinckmann a. a. O., Tafel 5, 9; vgl. S. 40.

[2] Bl. 49 und 50 von Cim. 28 = Cgm 19.

[3] Abbildungen bei Vogt und Koch a. a. O. 110/111 (farbig), bei Paul Weber a. a. O. 117, bei Salzer, Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur 245 250.

[4] Ferner die Gemälde auf S. 406 und 411. Im Verzeichnis bei Rahn a. a. O. 834 f fehlt der Codex 857.

[5] Abbildung aus dem Willehalm bei Salzer a. a. O., Beilage 29. Über die Entwicklung der Buchmalerei im Stift Engelberg vom 12. bis 14. Jahrhundert vgl. die gediegene Arbeit von Robert Durrer, Die Maler- und Schreiberschule von Engelberg, im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. III, Zürich 1901, 42 ff 122 ff.

Die 25 Miniaturen der sog. Weingartner Liederhandschrift von etwa 1280, jetzt in Stuttgart[1], vergegenwärtigen Dichter, deren Werke die Handschrift enthält. Die Reihe beginnt mit Kaiser Heinrich VI. und endet noch vor der Hälfte des Codex auf S. 139 mit Walther von der Vogelweide, welcher ungefähr so dargestellt ist, wie er sich selbst in dem Liede ‚Ich saß auf einem Steine‘ gezeichnet hat. Die einzelnen bartlosen Dichter werden vorgeführt stehend oder sitzend, allein oder mit der Geliebten, zur Jagd oder zum Turnier reitend, auf der Jagd oder im Turnier. Es sind schlichte, anspruchslose Bildchen, deren Lokalfarben nicht den mindesten Schatten aufweisen und deren Gewandfalten recht geschickt durch schwarze Striche markiert sind. Hellere Partien im Gesicht und in der Kleidung lassen das weiße Pergament durchscheinen. Die Gesichter sind schematisch, aber doch nicht reizlos, die Augen mandelförmig, der Blick öfters schmachtend. Der Unterschied zwischen Mann und Frau tritt wenig hervor und wäre ohne das tief herabwallende, goldgelbe weibliche Haar nicht zu erkennen. Die gotische Biegung ist in der Weingartner Liederhandschrift noch sehr maßvoll, dagegen berührt die unförmliche Länge der Hände höchst unangenehm. Trotz alledem verdienen ihre Miniaturen den Vorwurf der Roheit, den man ihnen gemacht hat[2], keineswegs, denn sie sind mit sicherer Hand entworfen und in Stellung und Gebärde ausdrucksvoll.

Aus den Werken der Dichter ging die bequemere und rascher durchführbare Buchmalerei in die Handschriften ernsteren Inhalts, ja auch in religiöse über. So bildet den Schluß einer in der Bibliothek des Prager Metropolitankapitels aufbewahrten Abschrift des Augustinischen Werkes De civitate Dei von etwa 1200 eine interessante Federzeichnung. Der Mönch Hildebert sitzt an seinem Pulte, das von einem Löwen getragen wird, und erhebt die rechte Hand, um nach einer Maus zu werfen, welche die auf dem rückwärts vom Schreiber stehenden Tische bereit liegenden Speisen benascht. In dem Buche aber, das auf dem Pulte liegt, stehen die Worte: ‚Abscheuliche Maus, gar zu oft reizest du mich zum Zorn. Gott soll dich verderben.‘[3] Daß der Schreiber den Codex nicht auch illuminiert hat, bezeugt das Bild deutlich. Denn zu Hildeberts Füßen sitzt ein fleißiger junger Mann mit der Herstellung eines Buchschmuckes beschäftigt und läßt sich durch den Wut-

[1] Königl. Landesbibliothek, Abteilung königl. Handbibliothek Poet. Germ. 1. Eine Ausgabe mit Bildern in den Farben des Originals haben Pfeiffer und Fellner besorgt in der ‚Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart‘ V, Stuttgart 1843. Vgl. vorliegenden Werkes Bd IV, S. 236.

[2] So Fellner in der eben erwähnten Ausgabe S. XIII.

[3] Pessime mus, sepius me provocas ad iram. Ut te deus perdat.

ausbruch in seiner nächsten Nähe nicht im geringsten stören. Über ihm steht der Name Everwinus[1]. Sehr sorgfältig wurde in diesem Werke auch die Initialornamentik behandelt, die geradezu unerreicht geblieben ist in dem lateinischen Lexikon, genannt Mater verborum, des böhmischen Museums zu Prag[2].

Vortreffliche Federzeichnungen finden sich sodann in einer fragmentarischen Abschrift der Altertümer des Josephus Flavius auf der Königlichen Landesbibliothek zu Stuttgart[3]. Überaus sinnig gebildet sind die zwei Worte In principio. In das erste I sind eingezeichnet der Fall der Stammeltern, Noe und die Taube, Moses und die eherne Schlange, Christus am Kreuz und darunter sehr schön die Köpfchen von Adam und Eva, die vertrauensvoll zum Kreuze aufblicken. Neben dem Kreuze erscheint die arme Witwe von Sarepta, welche ‚zwei Hölzer sammelt', um ein kleines Brot zu backen, dies mit ihrem Sohne zu essen und dann zu sterben. Auf der andern Seite erblickt man den Widder des Abraham[4]. Es sind Hinweise auf den Kreuzesstamm und auf die Unschuld dessen, der an ihm hängt. Dieser letztere Gedanke kommt nochmals zum Ausdruck in den Worten des Psalmes: ‚Was ich nicht geraubt habe, sollte ich nun erstatten.'[5] Die Handschrift stammt aus dem am Fuße der Schwäbischen Alb gelegenen Kloster Zwiefalten.

Auch das Nekrologium[6] dieses Stiftes aus dem 13. Jahrhundert enthält Federzeichnungen. Doch können sie sich mit denen im Josephus Flavius nicht messen. Weit geschickter dagegen sind die Federzeichnungen des dreibändigen Passionale[7] desselben Klosters in derselben Landesbibliothek zu Stuttgart.

An der Grenze zwischen der alten und neuen Illustrationsweise steht das Evangeliar des Benediktinerstiftes Seitenstetten in Niederösterreich, hergestellt zu Anfang des 13. Jahrhunderts von dem Priester Heinrich und der Nonne Kunigunde[8]. Am Ende des Jahrhunderts aber ist der süddeutsche Stil des Federzeichnens unter schwacher Anwendung von Farbe vertreten

---

[1] Abbildung bei Podlaha, Die Bibliothek des Metropolitankapitels 89; auch bei Woltmann, Malerei 287. Initialen aus demselben Codex bei Podlaha a. a. O., Figur 87—94. Über das Scriptum super apocalypsim in der Prager Metropolitanbibliothek vgl. Michael, Ignaz von Döllinger[3], Innsbruck 1894, 576, Nr 6, und Podlaha a. a. O. 36.

[2] Abbildung bei Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V 491.

[3] Cod. hist. fol. 418, vom Ende des 12. Jahrhunderts.

[4] Die Beischriften lauten: Mulier vidua colligens duo ligna (3 Rg 17, 10), und Aries Abrahae.

[5] Quae non rapui, tunc exsolvebam (Ps 68, 5).

[6] Königl. Landesbibliothek in Stuttgart (Cod. hist. fol. 420).

[7] Maximum passionale. Bib. fol. 56 57 58, von ca 1200.

[8] Otte, Kunst-Archäologie II 570.

durch die Bilderbibel des darin genannten Schreibers oder Stifters Welislaw in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz zu Prag[1].

Der Federzeichnung bediente man sich auch in jenen Büchern, die den Predigern ein bequemer Behelf sein sollten, den ‚Armen', d. h. ungelehrten Laien, das Wort Gottes zu verkünden. Die solchen Werken zu Grunde liegende Idee, die Erklärung des Neuen Testamentes durch das Alte, reicht so weit zurück wie das Christentum selbst. Denn schon Christus der Herr hat den Neuen Bund durch den Alten beleuchtet. Die Kunst hat diesen fruchtbaren Gedanken[2] sofort aufgegriffen. Die Katakombenkunst ist daher zum guten Teil typologisch. Mit der Konkordia des Alten und Neuen Testamentes waren die Hochmauern der ersten Peterskirche zu Rom geschmückt. Systematisch durchgeführt erscheint die Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Vorgänge in dem Verduner Altar zu Klosterneuburg (1181)[3]. Ein bestimmter Kanon in der Anordnung der Vorbilder und ihrer Erfüllung wurde aber vermutlich erst um das Jahr 1300 festgelegt. So entstand eine Sammlung, die später den Namen ‚Armenbibel' (Biblia pauperum) erhalten hat, deren Erweiterung in dem ‚Spiegel menschlicher Behaltnuß' oder Erlösung dargestellt ist, da dieser außer den heiligen Szenen auch profane Stoffe vorführt. Die älteste bekannte Handschrift der Armenbibel ist die von St Florian, wahrscheinlich aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts[4].

---

[1] Welislaws Bilderbibel aus dem 13. Jahrhundert. Veröffentlicht von Joh. Erasm. Wocel, Prag 1871. Einiges daraus bei Latka, in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen 1904, 260 ff. Neuwirth, Kunst in Böhmen 444 ff.

[2] Novum Testamentum in Vetere latet, Vetus in Novo patet.

[3] Oben S. 184 f 195.

[4] W. L. Schreiber in: Biblia pauperum, nach dem einzigen Exemplar in 50 Darstellungen (früher in Wolfenbüttel, jetzt in der Bibliothèque Nationale), herausgeg. von Paul Heitz, Straßburg 1903, 28, Nr 1. Vgl. Mâle, L'art religieux 206 ff; Beissel, Marienverehrung 463 ff. Oben Bd II, S. 115 f. J. Lutz und P. Perdizet (Speculum humanae salvationis, 2 Bde, Mülhausen 1907) haben den Nachweis versucht, daß die Biblia pauperum ursprünglich Biblia picta (Bilderbibel) geheißen habe. Die Bezeichnung Biblia pauperum sei dadurch entstanden, daß die Inhaltsübersicht des Speculum humanae salvationis mit ausdrücklichen Worten als ein billiger Behelf für arme Prediger bezeichnet werde, die nicht in der Lage sind, sich das ganze Werk anzuschaffen. Franz J. Luttor (Die Schätze der Armenbibel. Ein Beitrag zur Armenbibelfrage, in ‚Die Kultur' 1911, 56 ff), der das weit ausgreifende Werk der beiden genannten Forscher kennt, hält dafür, daß die Biblia pauperum anfänglich so hieß, weil die Prediger, welche sich ihrer bedienten, im Sinne der christlichen Demut arm waren, also ‚arm im Geiste'; später habe man, infolge eines Wandels der Bedeutung, unter den pauperes die große Masse der Gläubigen, die Ungelehrten, verstanden.

Mit eigentlichen Gemälden dagegen von größerer oder geringerer Vollkommenheit sind geschmückt die 1246 geschriebene vierbändige Bibel, welche der Abt des Benediktinerkonvents zu Würzburg den dortigen Dominikanern geschenkt hat[1], ferner eine gleichfalls vierbändige Bibel vom Ende des Jahrhunderts in Kremsmünster[2], vor allem aber der aus der Bamberger Dombibliothek in die königliche übertragene Bibelcodex[3]. Die kgl. Bibliothek in Bamberg besitzt noch einen andern Schatz von hohem Wert in einem Psalter[4], dessen 15 Vollbilder auf Goldgrund das Leben Christi erzählen. Die Monatsbeschäftigungen des Kalendariums indes sind nur in lavierten Federzeichnungen dargestellt. Die inhaltliche Übereinstimmung dieser Miniaturen mit denen im Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen († 1217) legt die Vermutung einer inneren, stilistischen Verwandtschaft nahe. Doch trifft dies keineswegs zu. Denn die Formen des thüringisch-sächsischen Stils sind unruhig und eckig, die des Bamberger Psalters aber rundlich und weich. Selbst in dem letzten Bilde des Bamberger Codex, dem Jüngsten Gericht, und in einigen Initialen, die samt dem Jüngsten Gericht von anderer Hand herrühren und sich einigermaßen der sächsischen Manier nähern, sind doch die Abweichungen so bedeutend, daß ein engerer Zusammenhang mit ihr ausgeschlossen erscheint.

Anerkennenswerte, zum Teil überraschende Arbeiten liegen sodann vor in den Miniaturen zweier Psalter aus der Mitte des 13. Jahrhunderts in der kgl. Bibliothek zu München[5], eines Gebetbuchs und eines Evangeliars aus dem Kloster der hl. Ehrentrud zu Salzburg, jetzt gleichfalls in München[6], eines Psalters mit Kalendarium im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg[7], eines andern Psalters in der Universitätsbibliothek zu Inns-

---

[1] Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V 499. Haseloff bei Michel, Histoire de l'art II, 1, 365. Den Dominikanern war befohlen, gut zu schreiben; mit Gold verzierte Bücher seien nicht am Platze, wohl aber gute Schrift. Oben Bd III, S. 29.

[2] Hagn, Kremsmünster 30[119].

[3] A. I. 19. Leitschuh, Führer 108. Die mit Miniaturen verzierte Bibelhandschrift in Gries bei Bozen, nach Fol. 483 im Jahre 1267 von Bruder Johannes Grusch angefertigt, ist nach Julius Hermann ‚Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich' I, Register S. 275, französische Arbeit. Diese Bemerkung soll die Angabe auf S. 54 korrigieren, daß sie eine deutsche Arbeit sei, wie auch ich oben Bd III, S. 23 angenommen hatte. Die Jahreszahl und der Name sind späterer Zusatz (‚Verzeichnis' S. 56).

[4] A. II. 47. Riehl, Sittenbild 18. Leitschuh a. a. O. 106 ff. Haseloff, Malerschule 350 f.

[5] Clm. 23 094 und 3900. Janitschek, Malerei 143. Haseloff bei Michel, Histoire de l'art II, 1, 365, mit Abbildung.

[6] Clm. 15 902 und 15 903. Janitschek a. a. O. 136 f.

[7] Bredt, Katalog Nr 20; dazu Abbildung 3—7.

druck[1], eines Gratianischen Dekrets in der Biblioteca comunale zu Trient[2], eines Legendariums von etwa 1200 aus dem Kloster Weissenau, jetzt in der Fürstlichen Bibliothek zu Sigmaringen, sehr geschmackvoll ausgemalt von Bruder Rufillus, der sich selbst als Illuminator in einem großen R abgebildet hat[3], eines Lektionars in Berlin[4], eines Antiphonars in Seitenstetten[5], eines Graduale, das 1268 der Mönch Gottfried von Neuhaus im niederösterreichischen Cistercienserstift Zwettl mit hübschen Bilderinitialen verziert hat[6], eines Missale gleichfalls mit Bilderinitialen in dem Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg[7], eines andern prächtigen Meßbuches aus dem württembergischen Kloster Weingarten, jetzt in Wien[8], und des von Bischof Gundekar II. um 1070 angelegten Pontifikale mit den nachgetragenen Bildnissen der Bischöfe von Eichstätt[9].

Pergamenthandschriften, die einstens in österreichischen Klöstern aufbewahrt wurden, sind infolge der Gesetzgebung Kaiser Josephs II. in großer Zahl die einen an Buchbinder, die andern an Goldschläger vertrödelt worden und auf diese Weise zu Grunde gegangen. Trotzdem ist noch ziemlich viel erhalten[10]. Zu diesen Schätzen zählt ein Meßbuch niederösterreichischen Ursprungs aus dem 13. Jahrhundert mit fünfzig großen, im Stil der Schottenmönche ausgeführten mehrfarbigen Initialen und mit dem Kanonbilde des Gekreuzigten samt Maria und Johannes. Die in prachtvoll abgestimmten Farben gehaltenen Figuren stehen auf Goldgrund, der von einem blauen, einem roten und einem grünen Rahmen eingefaßt wird. Der Kreuzesstamm ist ein Baum, dessen zwei Äste das Querholz bilden. Am Leibe des Heilandes fallen die sehr starke gotische Biegung und die Verrenkung des linken Fußes auf. Wirkungsvoll ist der Schmerz der beiden Nebenfiguren zum Ausdruck gebracht, besonders der Mutter Gottes, welche die Hände in Brusthöhe innig faltet und mitleidigst zu ihrem eben verschiedenen Sohne emporblickt[11].

---

[1] Nr 330. Vgl. Julius Hermann in ‚Beschreibendes Verzeichnis‘ I, Nr 200.

[2] S. n. Julius Hermann a. a. O. Nr 259.

[3] Wattenbach, Schriftwesen 277 371.

[4] Haseloff bei Michel, Histoire de l'art II, 1, 367.

[5] Frieß, Studien II 55[156].

[6] Janitschek, Malerei 143.

[7] Bredt, Katalog Nr 27, mit Abbildung.

[8] W. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen II[6], Berlin 1894, 336.

[9] Zahlreiche Abbildungen in ‚Eichstätts Kunst‘.

[10] Den Ausweis gibt das von Wickhoff herausgegebene ‚Beschreibende Verzeichnis‘. Vgl. Joseph Neuwirth, Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Österreich, in den Sitzungsberichten der philosophisch-historischen Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften CXIII, Wien 1886, 129 ff.

[11] Dieser Codex ist in den Besitz des Herrn Karl W. Hiersemann in Leipzig gelangt, nach Mitteilung von F. Milcke, Ein wertvoller niederösterreichischer Codex

Einen höchst merkwürdigen Bildercodex besitzt seit dem Jahre 1905 die Stadtbibliothek zu Frankfurt am Main. Es ist eine 1296 in Süddeutschland entstandene hebräische Handschrift des Pentateuch samt Masora, seiner aramäischen Übersetzung und eines Kommentars[1]. Dazu kommen Propheten-Abschnitte (Haftaroth). Das kostbare Buch ist von dem Frankfurter Bibliothekar Freimann bei einem rumänischen Holzhändler entdeckt, von der Baronin Edmond v. Rothschild in Paris für 10000 Mark gekauft und der genannten Bibliothek geschenkt worden.

Der Entdecker, ein Fachmann, behauptet, daß der prächtige Codex ganz gewiß nicht von einem Juden angefertigt worden sei, sondern vielleicht aus einem Kloster stamme[2]. Hebräische Worte kommen in Goldschrift auch innerhalb der Illustrationen vor, und zwar haben sie allem Anscheine nach ganz dieselben Züge wie die Tintenschrift. Für die Wappen- und Kostümkunde sind die Bilder von hervorragender Bedeutung; mit dem Texte indes stehen sie selten in Zusammenhang. Auch Vögel und andere Tiere, namentlich Raubtiere, sind häufig. Eigentümlich berührt das phantasievolle, krause Gewirr der Zusammenstellungen und die wunderlichen Fabelwesen: hier vogelartige Bestien mit Riesenhälsen, sehr oft zwei sich gegenüber; dort Löwe und Wolf oder Hund, dazwischen ein goldener Ball, mit dem sie spielen. Für solche goldene Bälle hatte der Maler ein eigenartiges Interesse; denn überall liebte er sie einzuzeichnen.

Die Farben der Miniaturen erinnern an Erzeugnisse allerneuester Kunstrichtungen. Ein hochroter Hund verfolgt einen grünen Hasen und wiederum ein Hund in Lila einen blauen Hasen. Ein grüner und ein roter Hund setzen einem weißen Eber nach. Es gibt grüne Fische und blaue Bäume. Der roten Kehrseite eines vorn grünen Monstrums ist ein schielendes Menschengesicht aufgemalt, und ein sechsfüßiges Ungetüm mit blauen, rotgeränderten Flügeln verschlingt ein Kind.

Auch an andern bizarren Bildungen fehlt es nicht. Ein Pferd und ein anderes Tier, die beide in einen gewappneten Ritter enden, tjostieren miteinander, und ein sehr ungenierter Affe tritt als Jäger auf. Zwei Löwen haben nur einen Kopf und darauf eine Krone."

Eine Fülle von Drolerien ist hier niedergelegt, die lebhaft den Humor an den Chorstühlen, namentlich des späteren Mittelalters, ins Gedächtnis rufen.

---

des 13. Jahrhunderts, in der Zeitschrift für Bücherfreunde 1909, 18 ff. Der Verfasser setzt dieses Manuskript in die Zeit von etwa 1240. Das Kanonbild scheint mir eher aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu stammen.

[1] Der Kommentar ist von Salomon Jischaki oder Raschi. Als ich den Codex im August 1905 einsah, war er weder figniert noch paginiert. Vgl. ‚Frankfurter Nachrichten‘ 1905, Nr 114. Beilage zur ‚Allgemeinen Zeitung‘ 1905, Nr 116.

[2] Von einem bekehrten Juden?

Von den Vollbildern stellt eines den siebenarmigen Leuchter mit Spitzbogen und Wimperg darüber dar. Gegen Ende der Handschrift werden die Bilder kleiner und einfacher.

Unter den Künstlern und Dilettanten, deren bisher gedacht wurde, gab es ohne Frage schöne Talente. Zu den allerersten zählt ein Ordenspriester des bayrischen Benediktinerstiftes Scheyern, namens Konrad. Seine künstlerische Begabung ist glänzend bezeugt durch ein riesiges Matutinalbuch[1] in der Münchener kgl. Hof- und Staatsbibliothek. Das Material für dieses Werk, das die Gebete für die Matutin enthält, wurde von Abt Konrad 1205—1226 vorbereitet. Die Ornamente und die Bilder, in denen die Federzeichnungen mit farbigen Schatten vorherrschen, sind von dem Künstler gleichen Namens.

Das erste Vollbild[2] stellt auf hellblauem Hintergrunde die apokalyptische Frau mit den beiden Adlerflügeln und dem Knäblein auf den Armen dar. Dieses trägt den Kreuznimbus, die Frau den einfachen; es ist Maria und das Christkindlein. Neben ihnen hat sich ein unförmlicher Drache halb aufgerichtet. Seine Krone ist überragt von zehn Hörnern und sechs kleineren Drachenköpfen. Die Bestie speit nach der Frauengestalt hin einen grünlichen Strom, aber dieser erreicht sein, obschon sehr nahes Ziel nicht. Kaum dem Rachen entquollen, fällt der Geifer, ohne die Frau zu berühren, machtlos zur Erde. Dennoch bangt die hohe Frau des Kindleins wegen vor dem Ungetüm. In hoher Würde sucht sie ihr Liebstes zu retten. Der Künstler hat diese Dramatik sehr geschickt zum Ausdruck gebracht.

Auch die nächste Illustration[3] füllt eine ganze Seite. Der Heiland hängt am Kreuze. Die horizontal ausgestreckten Arme und die nebeneinander gestellten Füße erinnern noch an die romanische Auffassung des Geheimnisses, aber die Vergeistigung durch den neuen, gotischen Stil ist unverkennbar. Der Körper ist leise gebogen, das Haupt ein wenig nach rechts geneigt. Der göttliche Dulder hat ausgelitten. Seine Augen sind geschlossen. Schmerz und Liebe prägen sich auf seinem Antlitz aus. Schon hat die Lanze ihm das Herz durchstoßen, und aus allen fünf Wunden träufelt das Blut. Auf turmartigen Sockeln stehen Maria und Johannes. Ihr Affekt ist staunende Bewunderung über den Tod des Gottessohnes. Von der Höhe eilen zwei Engelchen herbei und huldigen im Namen aller himmlischen Geister dem Manne der Schmerzen als ihrem Herrn und Gott. Der höllische Drache aber, der

[1] Cod. lat. 17401 = cod. pict. 76.

[2] Bl. 14a (eine andere Zählung bezeichnet das erste Blatt mit 46). Bei Damrich, Ein Künstlerdreiblatt, Tafel 1, 1.

[3] Bl. 14b. Bei Damrich a. a. O., Tafel 1, 2.

das Kindlein zu vernichten drohte, als es noch in den Armen der Mutter lag, hat in demselben Kinde seinen sieghaften Meister gefunden. Das Marterholz des Kreuzes, das Banner des triumphierenden Weltheilandes, steht mitten im Rachen der alten Schlange, die sich ohnmächtig windet und ihr weit geöffnetes, wildes Auge auf den Herrn über Leben und Tod richtet. In dieser geistvollen Auffassung der Kreuzigungsszene ist also mit den einfachsten Mitteln zugleich ein Stimmungsbild von Himmel und Hölle gegeben.

Wie das zweite, führt das dritte Vollbild [1] die Gestalt Satans vor, und zwar in seiner Niederlage durch den mystischen Christus, durch die Kirche. Es war ihm nicht gelungen, das Erlösungswerk des Kreuzestodes zu vereiteln. Aber er gab darum den Kampf gegen Gott nicht auf. Christus hatte gesagt: ‚Die Wahrheit wird euch frei machen.‘ Satan jedoch sucht die Menschen in den Bann des Irrtums und der Häresie zu schlagen. Sehr anschaulich erzählt dies der Künstler durch die Figur eines Drachens, der in einem Strome drei Ketzer der alten Zeit, den Arius, Sabellius und Photinus, ausspeit, welche die Gottheit oder die Persönlichkeit Christi geleugnet haben. Unterhalb dieser drei und innerhalb der Kurve, welche Kopf, Leib und Schweif der Bestie bilden, erblickt man in Amtstracht fünf Bischöfe, die ihre Hirtenstäbe in das Tier bohren. Daneben steht Kaiser Konstantin. Eine Aufschrift bezeichnet das Bild als eine Darstellung des ersten nizänischen Konzils und seines Triumphes über die Leugner der Gottheit Christi.

Die erste Zeichnung hat ihren Stoff, die apokalyptische Frau, der Geheimen Offenbarung entnommen; so auch diese dritte. Denn im 12. Kapitel heißt es von dem Drachen, daß er ‚erzürnt war gegen das Weib und hinging, um Krieg zu führen mit den übrigen von ihrem Samen, welche die Gebote Gottes halten und das Zeugnis Jesu Christi haben‘. Dieser Vers ist zeichnerisch wiedergegeben in dem unteren Teile des dritten Vollbildes; in der oberen Hälfte aber ist ein vorausgehender Halbvers dargestellt: ‚Der Sohn des Weibes ward entrückt zu Gott und zu dessen Thron.‘ Dementsprechend läßt der Künstler den Heiland zwischen zwei Engeln und in einer Mandorla mit rotem Goldgrund und gelbem Rande gen Himmel schweben.

Originell wie diese Illustrationen von sehr bedeutendem Umfange ist das nächste Vollbild [2]: in der Mitte auf blauem, grün gerändertem Hintergrunde Maria, auf deren Spruchbande die Worte des Magnifikat stehen: ‚Von nun an werden mich selig preisen alle Geschlechter der Erde.‘ Vierzehn weibliche Brustbilder umgeben die Himmelskönigin. Die einen sind fruchtbare, die andern unfruchtbare Frauen des Alten Testaments. Das Bild ist also eine Ver-

[1] Bl. 15a. Bei Damrich a. a. O., Tafel 2, 3.
[2] Bl. 15b. Bei Damrich a. a. O., Tafel 2, 4.

herrlichung der jungfräulichen Mutterschaft Mariä. Einen Drachen weist die Zeichnung nicht auf. Aber in der Umschrift wird auch hier des Höllenfürsten gedacht.

Auf den ersten Blick ist es klar, daß die vier Vollbilder des großen Matutinalbuches aus Stift Scheyern von einem Hauptgedanken eingegeben sind: es ist der Sieg Christi und seiner Kirche über die Hölle. An diesem Siege nimmt aber auch Maria den innigsten Anteil. Denn sie ist die Mutter dessen, welcher den Feind Gottes und der Menschen gebändigt hat. Deshalb wird sie geehrt und verherrlicht werden bis zum Ende der Tage und in alle Ewigkeit.

Bei aller Eigenart dieser vier Bilder schließen sie sich doch in der Hauptsache dem altgewohnten Kanon religiöser Betrachtungsweise an. Ihr Stoff ist der Heiligen Schrift entnommen und hat unter Wahrung der Selbständigkeit des Meisters doch eine mehr oder weniger traditionelle Behandlung erfahren.

Ganz anders verhält es sich mit zwei Bilderzyklen, die nun folgen. Es sind je 13 Felder, in denen zuerst die Schicksale einer gefallenen Äbtissin, dann die Theophiluslegende erzählt werden.

Allerdings scheint es befremdlich, daß Konrad derartige weit abliegende Stoffe in ein für liturgische Zwecke bestimmtes Buch[1] aufgenommen hat. Indes ihre Beziehung zur Religion ist unleugbar. Denn beide gipfeln in dem Lobpreis derjenigen, die schon die vier ersten Bilder verherrlicht haben. Tritt hier besonders ihr Verhältnis zu Christus und ihre Würde als Mutter des Sohnes Gottes hervor, so soll in den beiden Erzählungen ihre Beziehung zu den Menschen und ihre Rolle als barmherzige Mittlerin in das rechte Licht gerückt werden.

Eigentümlich bleibt die Wahl dieser Materien immerhin. Um so mehr dürfen aber der Mönch und Priester Konrad von Scheyern, der solche Bilder gemalt hat, und seine Mitbrüder, die das Buch bei jedem Morgenchor benützten, Anspruch darauf erheben, daß man ihnen nicht Engherzigkeit und Prüderie vorwerfe, ein Tadel, der gegen die mittelalterliche Kunst so oft erhoben wird.

Die Geschichte der gefallenen Äbtissin[2], die zu Maria ihre Zuflucht nimmt, in sich geht und von ihrem Bischof wieder zu Gnaden aufgenommen wird, ist von dem Künstler mit einem Realismus erzählt, den man Zynismus nennen müßte, wäre die Naivität des Mannes nicht über jeden Zweifel er-

---

[1] An dieser Tatsache kann nicht gezweifelt werden. Denn die Inschrift auf dem Medaillon mit dem Bilde des Malers Konrad auf Bl. 19a bezeugt, daß die Bilder nicht erst später einem liturgischen Buche einverleibt worden sind: sie standen von Anfang an in einem liber divinis laudibus aptus, d. h. in dem Matutinale.

[2] Bll. 16 ff. Bei Damrich, Ein Künstlerdreiblatt, Tafel 3 f.

haben. Zugleich offenbart sich das zeichnerische Erzählertalent des Künstlers, der für seine Arbeit keine Vorlage hatte, wie es bei religiösen Stoffen fast immer der Fall war, sondern aus dem Eigenen schöpfen mußte.

Es ist eine bekannte, aber viel zu wenig beachtete Regel, daß es bei der kunstgeschichtlichen Würdigung einer Leistung, der man gerecht werden will, vor allem darauf ankommt, sich den Blick nicht trüben zu lassen durch Entwicklungsstadien, die der Zukunft angehören, sondern daß man nur in Anschlag zu bringen hat, was vorausliegt.

Von diesem einzig berechtigten Standpunkt sind die Kompositionen Konrads aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts geradezu staunenswert. In der Architektur und in der Dekoration, soweit diese in Betracht kommen, herrscht noch der romanische Stil. In dem figürlichen Teil seiner Schöpfungen indes macht sich die Gotik schon sehr merklich geltend. Zwar zeigt sich in manchen Köpfen noch eine Art Schema, die Hände sind einigemal verzeichnet, die Gestalten etwas gestreckt. Aber man sieht: es war keineswegs Unvermögen des Meisters, daß er dies und jenes nicht besser machte, sondern eine gewisse Flüchtigkeit, die ihn bei Einzelheiten nicht allzu lange verweilen ließ. Die spannende Erzählung und die scharfe Ausprägung der psychologischen Momente waren ihm die Hauptsache. Das ist ihm auch trefflich gelungen. An innerem Leben, an Freiheit der äußeren Bewegung, an lebhaftem Sinn für die reinste Naturwahrheit steht Konrad von Scheyern keinem gleichzeitigen Buchmaler Deutschlands nach.

Dieselben hochdramatischen Vorzüge, welche den ersten Zyklus auszeichnen, finden sich im zweiten[1]. Die Theophiluslegende ist die mittelalterliche Form der Faustsage und steht mit einigen kleineren Abänderungen auch in dem gegen Ende des 13. Jahrhunderts verfaßten Passional[2]. Theophilus ist der Sohn jener Äbtissin, verliert als Verwalter eines Bischofs das Vertrauen seines Herrn und verbündet sich mit dem Antichrist. Für die Dauer aber wird ihm sein Seelenzustand unerträglich. Er fleht zu Maria um Hilfe in äußerster Not. Durch die Vermittlung der himmlischen Jungfrau muß der Teufel die Urkunde, durch die Theophilus sich ihm verschrieben hatte, herausgeben. Der Bischof nimmt ihn von neuem in seine Dienste, und Theophilus stirbt im Frieden, mit Gott. Seine Seele wird von zwei Engeln gen Himmel geleitet, wo ihn Maria, seine Retterin, erwartet.

Alles das ist so frisch und flott vorgetragen, daß die Kenntnis des menschlichen Herzens nicht minder als die spielende Leichtigkeit, mit welcher

[1] Bll. 17 b ff.

[2] Danach wurde der Inhalt skizziert oben Bd IV, S. 103. Abbildung bei Damrich a. a. O., Tafel 4 ff. Vgl. Mâle, L'art religieux 297 ff.

der Künstler seine Erfahrungen und Vorstellungen mitteilt, Bewunderung erregen. Überraschend erscheint auf dem Bilde, wo Theophilus das erste Mal Almosen spendet, die Art und Weise, wie die Figur eines mit hochgeschwungenem Stabe die Bettler abwehrenden Dieners sich von dem Hintergrunde malerisch abhebt[1]. Trefflich ist die Trauer zum Ausdruck gebracht, mit welcher der entlassene Theophilus von seinem Bischof scheidet, ebenso das selbstquälerische Grübeln des Unglücklichen, der schwarze Pläne schmiedet und sich einem jüdischen Zauberkünstler überantwortet, der ihm zu seinem früheren Glück verhelfen soll[2]. Hinter dem Juden steht in Menschengestalt als Typus der Hinterlist und Niedertracht der Teufel selbst. Die Leidenschaft hat den ärmsten Theophilus fortgerissen, aber er folgt ihr nur widerstrebend; seine bessere Natur kann sich nicht verleugnen, und mehr gezwungen als frei tritt er vor den Thron des Antichrists. Die Geschäftigkeit, mit der ihm der alte Jude und sein häßlicher Diener zu Geld und Reichtum verhelfen, ist gut gezeichnet. Theophilus scheint zufrieden und glücklich.

Eines hatte er aus seinem früheren Leben bewahrt, die Liebe zu den Armen. Wie einstens, so spendet er auch jetzt mit eigener Hand an Elende und Hilflose Almosen, zum großen Verdruß Satans, der als kleiner, geflügelter Unhold ihn von der Höhe herab bedroht.

Die werktätige Nächstenliebe hat der Gnade den Weg in sein Herz geebnet. Reuevoll kniet Theophilus vor dem Bilde der seligsten Jungfrau. Auch hier verdient die Seelenmalerei alles Lob. Das letzte Bild, der Tod des Theophilus, mit dem segnenden Priester und mit Ministranten, die Rauchfaß, Weihwasserbecken mit Aspergil und Vortragkreuz halten, hat zugleich geschichtlich-liturgisches Interesse.

Demselben Künstler, der diese Zyklen gemalt hat, werden auch das Bild mit St Martin und St Petrus, den Patronen von Scheyern, sowie das nächste mit Maria und ihrem göttlichen Kinde zuzusprechen sein[3].

Der große Matutinal-Codex enthält außerdem eine Reihe von Szenen aus dem Leben Mariä. Zwar versichert Konrad, daß er selbst die Ausstattung des Buches mit Gemälden besorgt habe. Doch kann kaum ein gegründeter Zweifel darüber bestehen, daß diese Marienbilder nicht von seiner Hand stammen. Sie bekunden einen ganz verschiedenen Charakter; der Linienfluß ist so abweichend von den bisherigen Proben, daß die Annahme einer andern Hand geboten erscheint.

---

[1] Vgl. Damrich, Ein Künstlerdreiblatt 69. Das Bild der vordersten Bettlerin mit zwei kleinen Kindern in einer Tuchschleife vor der Brust bei Janitschek, Malerei 128.

[2] Bl. 18a.

[3] Abbildung bei Damrich a. a. O., Tafel 8.

Eine gewisse Abweichung von der in den beiden Legendenzyklen befolgten Art wäre erklärlich durch den Umstand, daß Konrad in den Szenen aus dem Leben Mariä möglicherweise einer Vorlage gefolgt ist. Indes ein so selbständig fühlender und so souverän schaffender Meister wie Konrad würde sich auch in einer Kopie nie vollständig verleugnen können. Seine Eigenart müßte sich verraten. Von ihr findet sich aber in den Bildern aus dem Marienleben keine Spur. Es sind reinliche Zeichnungen ohne jede hervorstechende Charakteristik. Auch die Bildung der durchweg zu großen Köpfe widerspricht der Kunst Konrads.

Wenn nun doch der Bilderapparat des Matutinalbuches nach Konrads eigener Aussage von ihm selbst herrühren soll, so ist dies mit Bezug auf diese Reihe von Bildern nur mittelbar zu verstehen. Da es sich nicht um etwas Originelles handelte, so konnte Konrad recht gut einem Ordensgenossen, dem er ein Muster gab, die Ausführung überlassen. Er wird dies um so bereitwilliger getan haben, da er, wie es scheint, seine Schaffensfreude mit Vorliebe außerhalb der traditionellen Bahnen betätigte[1].

Den Namen eines Konrad aus dem Stift Scheyern tragen in derselben Münchener Bibliothek außer dem Matutinal-Codex noch drei andere illustrierte Bücher aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Es sind die sog. Mater verborum[2] (1241), eine Abschrift des auf Veranlassung Salomos, Abtes von St Gallen und Bischofs von Konstanz, zusammengestellten Universallexikons[3], die ‚Altertümer‘ des Josephus Flavius und sein ‚Jüdischer Krieg‘[4], endlich die Historia scholastica des Petrus Comestor[5]. Diese letztere enthält Abbildungen der sieben freien Künste und einer thronenden Mutter Gottes[6], die Mater verborum, für die ein Exemplar aus Kloster Prüfening zur Verfügung stand, allerlei astronomische, medizinische, anatomische,

---

[1] Damrich (a. a. O. 71 ff) glaubt annehmen zu dürfen, daß auch der Abt Konrad von Scheyern Buchmaler gewesen sei und daß dieser den Zyklus aus dem Marienleben geliefert habe. Nach Damrich liegt der Hauptbeweis für diese Annahme in dem faciebam folgender Verse:

Summe codex iste per me placeat tibi XPE.
abbas dictus eram Cunradus cum faciebam.

Abbildung bei Janitschek a. a. O. 125. Vgl. Damrich a. a. O. 18. Indes faciebam im Munde eines Abtes muß durchaus nicht das Schreiben oder Malen bedeuten, sondern kann auch heißen: Ich ließ es machen. Vgl. oben Bd III, S. 21 f.

[2] Cod. pict. 7d = cod. lat. 17403.

[3] Über die Prager Mater verborum vgl. die gediegene Untersuchung von Neuwirth, Kunst in Böhmen 281 ff.

[4] Cod. lat. 17404. [5] Cod. pict. 13a = cod. lat. 17405.

[6] Abbildung bei Damrich a. a. O., Tafel 9—11.

musikalische und biblische Zeichnungen von einer Mittelmäßigkeit, daß es unzulässig ist, den Meister des Matutinalbuches dafür verantwortlich zu machen. Auch im Josephus Flavius wird nur das Bild mit der Wurzel Jesse und dem Stammbaum Christi und Mariä von jenem Konrad herrühren[1], der sich als eine reich begabte, echte Künstlernatur erwiesen hat[2].

Die genannten profanen und geistlichen Miniaturen gehören sämtlich dem deutschen Süden an, wo die Buchmalerei heimisch war. Aus Mitteldeutschland und Norddeutschland haben sich so viele Werke dieses Kunstzweiges nicht erhalten. Doch fehlt es auch hier keineswegs an tüchtigen Leistungen.

Eine dreibändige Vulgata in Großfolioformat aus dem 13. Jahrhundert, welche im Kapitelsarchiv zu Merseburg aufbewahrt wird, ist reich geschmückt mit Initialen und Gemälden, deren Technik und Formengewandtheit überraschen. Das erste Vollbild gibt Szenen aus der Geschichte des ägyptischen Joseph, stand indes nicht ursprünglich hier, sondern ist nachträglich eingesetzt worden, da an der betreffenden Textstelle kein Raum vorgesehen war. Den eigentlichen Anfang des Werkes bildet das zweite Blatt, welches in lateinischer Sprache die Worte enthält, mit denen die Heilige Schrift beginnt: ‚Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde, und die Erde war wüst und leer.‘ Das erste Wort IN ist monogrammatisch wiedergegeben durch ein großes lateinisches N, dessen erster vertikaler, in einen schönen Löwenkopf endender Schaft zugleich als I gedacht ist. Der übrige Teil des Satzes steht mit goldenen Lettern auf dem roten Rande eines Vierecks, welches das N umschließt. Mitten durch dieses Viereck zieht sich senkrecht über das ganze Blatt ein von Wellenlinien begrenzter Streifen, auf dem von unten nach oben in sieben Abteilungen das Siebentagewerk des Schöpfers dargestellt ist. Der Raum, den dieser Mittelstreifen innerhalb des Buchstabens N freigelassen hat, ist mit Blattgewinden auf Gold ausgefüllt.

Von hohem Interesse ist sodann die Malerei außerhalb des Vierecks. Auf diesem äußeren Rande der ganzen Miniatur sind unter Rundbögen die Verfasser der biblischen Bücher verteilt. Die vier Ecken aber und die Mitten der rechten und linken Randseite wurden für Medaillons bestimmt, von denen das in der oberen Ecke links das Bild des ersten heiligen Autors, Moses,

[1] Damrich, Ein Künstlerdreiblatt 31 66.

[2] Vgl. M. Schmitt-Schenkh, Konrad von Scheyern, in der Beilage zur ‚Augsburger Postzeitung‘ 1900, Nr 6 7. Einschlägige kritische Fragen behandelt auch J. N. Seefried, P. Konrads des Älteren von Scheyern Leben und Wirken, dessen Klostergeschichte und Genealogie des illustren Hauses Scheyern-Wittelsbach (1050 bis 1210), Grub-Valai und Dachau, ebd. 1905, Nr 29 30 32 34 35 36. Literatur auch oben Bd III, S. 21[1].

der zugleich der erste Geschichtschreiber der Welt ist, umschließt. Moses, neben dem Aaron erscheint, schreibt an dem Buche ‚Bresit‘ oder Bereschit, also an der Genesis. Aaron hält das Buch Exodus in der Hand. Es folgen auf dem oberen Rande andere Figuren mit den Büchern Numeri und Levitikus. Daran reiht sich Moses mit Heiligenschein und Spruchband, auf dem ‚Deuteronomium‘ zu lesen ist.

In den übrigen fünf Medaillons sind Persönlichkeiten untergebracht, welche in näherer oder entfernterer Beziehung zum biblischen Texte stehen oder in dieser Weise aufgefaßt wurden. So in dem Rundbildchen oben rechts nach Ausweis des erklärenden Textes der Hohepriester Esra im Gespräch mit König Cyrus; in der Mitte links König Ptolemäus Philadelphus, der die Übersetzung der Septuaginta veranlaßt haben soll, im Verein mit deren Verbesserer, dem ägyptischen Bischof und Märtyrer Hegesippus; in der Mitte rechts die drei Bibelübersetzer Symmachus, Aquila und Theodotion; unten links der berühmte Bibelkritiker Origenes und rechts unten Papst Damasus, welcher den hl. Hieronymus beauftragt, die durch zahlreiche Fehler entstellte Itala zu revidieren, bzw. einen zuverlässigen Bibeltext zu schaffen. Auf dem Bildrande unten zwischen Origenes und Damasus stehen in bescheidener Haltung vier Heiden: Plato, Aristoteles, Vergilius und Ovidius, welche erwartungsvoll nach dem aus den heiligen Schriften strahlenden Licht der geoffenbarten Wahrheit emporblicken und Schriftbänder mit Texten halten, die an den bedeutsamen ersten Satz der Bibel anklingen.

Dieser reiche Inhalt ist mit bewunderungswürdigem Geschick auf dem Titelblatt der Merseburger Vulgata verarbeitet worden. Die Großzügigkeit des Entwurfes, die Charakterisierung der einzelnen Figuren und das vorzügliche Kolorit bekunden die glücklich geschulte Phantasie eines echten Künstlers [1].

Die um 1220 in dem Augustiner-Chorherrenstift Hamersleben entstandene Heilige Schrift der Gymnasialbibliothek zu Halberstadt [2] enthält hübsche Initialen in roter Federzeichnung und ein in Deckfarbenmalerei ausgeführtes gutes Widmungsbild, das noch den romanischen Stilcharakter an sich trägt, während die lebensfrischen Miniaturen einer Bibel der Königlichen Bibliothek zu Berlin [3] aus der Mitte des 13. Jahrhunderts schon den Einfluß der Gotik bekunden. Außer vielen schönen Initialen enthält der starke Band zahlreiche kleinere Gemälde auf Goldgrund, zierliche Randleisten mit Fabeltieren

---

[1] Ein gutes Faksimile dieses Bildes gibt Doering, Blatt aus einer Bibel des 13. Jahrhunderts, in: Gabe des Vereins für Erhaltung der Denkmäler der Provinz Sachsen für 1900, Magdeburg (Kunst- und Altertumsdenkmäler der Provinz Sachsen).

[2] Hs. 1.

[3] Msc. theol. lat. fol. 379.

und Pygmäen. Die Bilder, deren Umrißlinien in schwarzer Tinte gezogen und deren Farben noch sehr frisch sind, schließen sich unmittelbar dem heiligen Texte an.

Eigentümlich ist die Behandlung der durchweg dunklen Gesichter mit schwärzlichen Streifen unter den Augen, die auf diese Weise tief zu liegen kommen und auf manchen Bildern den Eindruck innerer Glut erwecken. Wohl am auffallendsten ist dies bei dem Gemälde[1], welches das Hohelied einleitet und Christus den Herrn mit der liebenden Seele oder mit der Kirche vorführt. Es ist eine feurig beredte Sprache, die aus diesen Augen redet, und es verrät sich in derartigen Erzeugnissen schon ein sehr bedeutendes Können in der Wiedergabe seelischer Zustände.

Illustrierte Evangelienbücher haben sich aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts erhalten im Museum zu Brandenburg und in der Königlichen Bibliothek zu Kassel. Jenes stammt aus dem dortigen Dome, dieses aus dem westfälischen Cistercienserkloster Hardehausen[2]. In der ersten Hälfte desselben Jahrhunderts ist das Evangeliar im Rathaus zu Goslar entstanden. Die Gemälde dieser Handschrift sind von bewunderungswürdiger Meisterschaft. Herrliche Vollbilder mit Goldgrund gehen jedem der vier Evangelien voraus. Das Blatt[3] mit der Figur des Evangelisten Matthäus in der unteren Hälfte zeigt in dem oberen Teile die Anbetung der drei Könige mit Heiligenscheinen. Auf diesem Bilde ist vor allem Maria in hoher Würde und Majestät dargestellt. Die nächste Seite gibt die Vollbildinitiale L — Liber generationis — mit sechs überaus feinen, an den Buchstaben sich eng anschließenden Malereien aus dem Leben Jesu. Neben dem Bilde des Markus[4] ist die Taufe Christi angebracht, darunter der wunderbare Fischfang, der die Jünger vor ihrem Herrn und Meister mit heiliger Scheu erfüllt hat. Es folgt die Initiale I — Initium Evangelii — mit drei Bildchen, welche das Symbol des Evangelisten, den Löwen, enthalten: zweimal mit Samson und einmal wie er durch Gebrüll seine toten Jungen zum Leben erweckt[5]. Eine ganze Seite[6] ist beansprucht von der Figur des Evangelisten Lukas. Auf der nächsten erblickt man Zacharias und die Geburt des Täufers. Elisabeth ist vorzüglich wiedergegeben, vorzüglich auch das Horchen des Zacharias auf die Rede des Engels und das Horchen der Juden vor der Tür. Die folgende Seite erzählt in Farben die Verkündigung, die Heimsuchung, darunter die Geburt des Heilandes und das Erscheinen der Hirten vor dem Stalle. Mit

---

[1] Bl. 267 b. Haseloff hat dieses Bild schwarz wiedergegeben bei Michel, Histoire de l'art II, 1, 362.

[2] Otte, Kunst-Archäologie II 569. Janitschek, Malerei 145 f. Haseloff, Malerschule 335.

[3] Bl. 10 b. [4] Bl. 44 b. [5] Oben Bd III, S. 415.

[6] Bl. 69 b.

der unteren Partie der Initiale F — Fuit in diebus Herodis — verbindet sich die Darstellung der Rückkehr des verlorenen Sohnes, oben das Gastmahl, welches der Vater ihm hält; eben wird das gemästete Kalb hereingebracht. Alles, auch das Spiel der Musiker, ist bis ins kleinste trefflich durchgeführt. Neben St Johannes, dem vierten Evangelisten, mit herrlichem Kopf, stehen auf derselben Seite Christus und die Samariterin, darunter die Kreuzigung mit Maria, Johannes und zwei frommen Frauen auf der einen Seite, mit dem Hauptmann und zwei römischen Soldaten auf der andern. In die folgende Initiale I — In principio erat Verbum — sind vier Szenen aus dem Leben Christi geschickt verwoben: Christus und die Ehebrecherin, die wunderbare Speisung der Menge, die Vertreibung der Mäkler aus dem Tempel und die Auferweckung des Lazarus.

Der Künstler hält sich in seinen Ausführungen zumeist an die ihm durch die Tradition gebotenen Vorlagen, doch versteht er sich auch auf Beigaben eigener Komposition. In der Szene von der Taufe Christi beispielsweise hat er mit den biblischen Figuren auf der einen Seite eine Schar von Bewaffneten auf der andern im Zeitkostüm und in natürlicher Haltung vereinigt. Durch die wortwörtliche Übertragung eines vom Heiland gewählten Gleichnisses in die bildnerische Kunst erinnert der Goslarer Codex an einen ähnlichen Vorgang in der Bamberger Plastik[1]. Hier wurde der Gedanke, daß das Neue Testament das Alte zur Voraussetzung hat und auf ihm ruht, dadurch versinnlicht, daß je ein Apostel auf die Schultern eines Propheten gestellt wurde. Fast noch herber ist im Evangelienbuche zu Goslar die Wiedergabe des Gleichnisses, dessen sich Christus der Herr bei Berufung des Petrus und des Andreas bedient hat: ‚Ich werde euch zu Menschenfischern machen.‘[2] Dementsprechend wurden in der Darstellung der Berufungsszene einige Fische mit Menschenköpfen ausgestattet[3].

Es sind kleine, fast unscheinliche Züge, die sich in derartigen Sonderbarkeiten aussprechen, aber es sind Züge, die nicht bloß die Naivität, sondern auch die erwachende Selbständigkeit und den Schaffensdrang der Meister bekunden[4].

---

[1] Oben S. 128. [2] Mt 4, 19; vgl. Mk 1, 17.

[3] Dobbert, Das Evangeliar im Rathause zu Goslar, in den Jahrbüchern der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1898. Janitschek a. a. O. 144. Haseloff bei Michel a. a. O.

[4] Nach Wattenbach (Deutschlands Geschichtsquellen II 364) wurde um 1230 im Kloster Freckenhorst ein schön geschriebenes und geschmücktes Evangeliar gestiftet von der Klosterfrau ‚Emma‘. Der Verfasser zitiert W. Diekamp im Repertorium für Kunstwissenschaft VIII (1885), Hft 3. Aber hier (S. 325) versichert Diekamp, daß das Evangeliar in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden ist. Das Jahr 1230 bezieht sich auf die Weihe von zwei Glocken.

Von dem gleichen Kunstwert wie die Miniaturen des Evangelienbuches in Goslar sind die auf Goldgrund ausgeführten Gemälde eines im Besitz der Bibliothek des Domgymnasiums zu Halberstadt befindlichen Missale[1], das ehedem Eigentum des Magisters Johannes Semeca, Propstes an der Halberstadter Domkirche, gewesen ist († 1245)[2]. Dieser Codex ist nach Schrift und Abbildungen ein ungemein feines und kostbares Werk.

Voraus geht das Kalendarium mit den betreffenden Sternbildern; Mai, Juni, November und Dezember fehlen. Unmittelbar danach folgen auf ein und derselben Seite drei Deckfarbenbilder von vorzüglicher Technik: oben Pilatus, der sich die Hände wäscht, und seine warnende Frau, daneben rechts die Geißelung, unten die Kreuzigung.

Wie in dem Evangelienbuch zu Goslar wird auch auf den Bildern des Missale in Halberstadt der Ausdruck allzu starker Affekte vermißt. Die geißelnden Schergen sind eifrig an ihrem Geschäft, aber sie verraten nichts von jener dämonischen Wut auf manchen andern Bildern. Der Heiland an der Geißelsäule aber blickt mitleidig auf den einen seiner Henker.

Die Figur des Pilatus auf dem Bilde daneben muß an sich als höchst gelungen bezeichnet werden, ist indes trotz des üppigen Bartes zu wenig männlich. Der Beschauer wird sich die Frage stellen, ob nicht eine weibliche Hand alle diese Herrlichkeiten auf das Pergament gezaubert hat.

Eine brillante Erscheinung ist die Frau des Pilatus, eine schlanke Gestalt mit blauem, oben goldbesetztem Unterkleide und braunem, prächtig gefaltetem Obergewande. Das kastanienfarbige Haar quillt unter einem weißen Häubchen hervor und fällt über den Hals hinab. Die lebhaften großen Augen richten sich ernst auf ihren Gemahl, und diesen Blick begleitet eine warnende Bewegung mit der rechten Hand.

Das Gemälde unterhalb der horizontalen Leiste zeigt in der Mitte Christus am Kreuz, links von ihm sieben männliche, rechts sieben weibliche Gestalten. Es sind fromme Frauen in tiefer Trauer. Die vorderste ist Maria, die in ihrem Schmerz vom Heiland liebevoll angeblickt wird. Auch die Männergruppe auf der andern Seite ist eine treffliche Leistung; hervorragend ausgezeichnet sind die Köpfe. In all diesen Gestalten herrscht die größte Mannigfaltigkeit, aber nirgends macht sich eine allzu starke Gemütsregung bemerkbar.

Von derselben Meisterhand ist die Kreuzigung auf einem späteren Blatt. Der Heiland, dessen Körper eine schwache Biegung zeigt, ist verschieden. Vollste Ergebung in den Willen des Vaters und Liebe bis in den Tod erfüllen dieses Gottesherz. Die Füße ruhen nebeneinander[3]. Rechts vom Gekreuzigten steht

[1] Hs. 114. [2] Vgl. oben Bd III, S. 257.

[3] Wie auf dem Kreuzigungsbild des Goslarer Codex.



Bild 76. **Miniatur im Goldenen Buche der Abtei Echternach.** Gotha, Herzogl. Bibl. S. 294.



Bild 77. **Miniatur in Wernhers Marienleben: Verkündigung.** Berlin, Kgl. Bibl. S. 297.

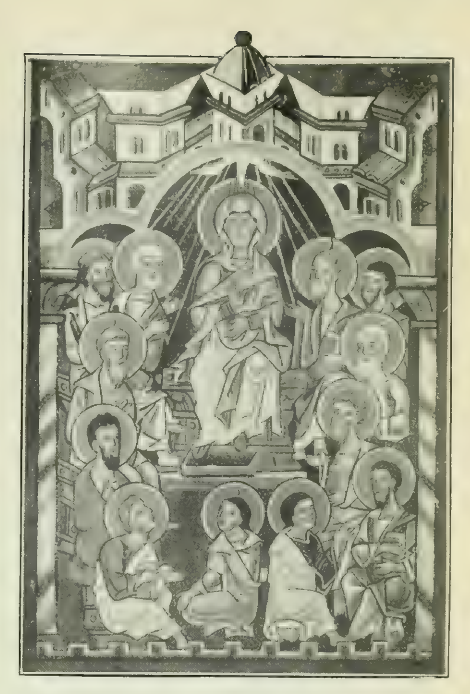


Bild 78. **Miniatur im Psalter Hermanns von Thüringen: Pfingstfest.** Stuttgart, Hofbibliothek. S. 324.



Bild 79. **Miniatur in den „Carmina Burana": Tod der Dido.** München, Hof- u. Staatsbibl. (Nach Woermann.) S. 302.



Bild 80. Wandgemälde im Dom zu Braunschweig mit Szenen aus dem Leben des hl. Thomas Becket. (Phot. G. Behrens, Braunschweig.) S. 349.

Maria mit zwei andern Frauen, links Johannes und der Hauptmann, in Miene, Haltung und Gebärde eine wahre Prachtgestalt. Mit der Rechten weist er auf das Kreuz, und zu der Menge sich umwendend spricht er: ‚Wahrlich, dieser ist der Sohn Gottes gewesen.‘

Zu den Vollbildern in dem Missale Semecas kommen noch eine Reihe schöner Initialen, die teils in Federzeichnung, teils in Deckfarben ausgeführt und mit sinnigem figürlichem Schmuck ausgestattet sind.

Nur ein einziges Vollbild auf Goldgrund, die Kreuzigung, findet sich außer schönen Initialen in einem 1214 geschriebenen Werke über die Weihe des Chrisma. Es ist im Besitz der Bibliothek des Domgymnasiums zu Magdeburg[1] und hat Heinrich von Jericho, den Kaplan des Erzbischofs Albert von Magdeburg, zum Verfasser.

Eine Handschrift mit herrlichen Buchmalereien gehört zum Bestand der Bibliothek des Osnabrücker Weihbischofs v. Gruben, die gegenwärtig in der Bibliothek des katholischen Gymnasiums zu Osnabrück aufgestellt ist. Es ist das Graduale[2] der Gisela von Kerssenbrock, einer Cistercienserin des Klosters Rulle, die nach dem Nekrologium am 10. Januar 1300 gestorben ist. Der wertvolle Codex ist also in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden[3].

Die zahlreichen Gemälde dieser unpaginierten Handschrift, auch die größten, sind ausnahmslos mit Initialen in Verbindung gebracht und auf diese Weise selbst zu Initialbildern geworden. Auf dem Weihnachtsbilde ist die Geburt des Herrn in die obere Schleife des Buchstabens P — Puer — eingefügt. Darunter befinden sich sechs Nonnen, deren eine als ‚Gisla‘ bezeichnet ist. Auch auf dem Osterbilde nennt sie sich so. Hier sind in das riesige R — Resurrexi — nicht bloß die Auferstehung, sondern auch das Erscheinen Christi in der Vorhölle hineingemalt. Links vom vertikalen Schaft des Buchstabens kniet Gisela und betet den Auferstandenen an.

So sind die einzelnen Szenen aus dem Leben des Herrn mit irgend einer Initiale des biblischen oder liturgischen Textes sinnreich in Verbindung gebracht: der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl mit Judas, der mehr als stupid denn als schlecht aufgefaßt ist, die Geißelung usf. Namentlich die

---

[1] Hs. 152. Das Bild steht auf Bl. 5a. Wiedergabe in Schwarz bei Haseloff, Malerschule, Tafel 49; vgl. S. 332 f.

[2] Sig. $\frac{B}{4}$. Die Benützung einer Handschrift ist mir nicht überall so leicht gemacht worden wie in Osnabrück durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Oberlehrers Dr th. Timpe.

[3] Julius Jaeger, jetzt Direktor am Gymnasium in Duderstadt, hat eine erschöpfende Publikation des Graduale mit Wiedergabe sämtlicher 52 Bilder nebst kultur- und kunstgeschichtlicher Würdigung in Aussicht gestellt. Eine vorläufige Notiz hat Jaeger gegeben in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück 1903, 300 ff: ‚Die Heimat des Graduale der Gisela von Kerssenbrock‘.

weiblichen Gestalten sind der Malerin trefflich gelungen; beispielsweise in dem V — Viri Galilaei — des Himmelfahrtsbildes die Mutter Gottes, welche mit sehnendem Blick ihren zum Himmel schwebenden Sohn begleitet; so Maria Magdalena, deren Figur in ihrem Festbilde von dem Buchstaben G — Gaudeamus omnes in Domino diem festum celebrantes — umrahmt wird. Der ganze Körper ist in ihr braunes Haupthaar eingehüllt. Rechts und links sind ihr zwei Halbfiguren von Engeln beigegeben. In der Rechten trägt sie ein Salbenkästchen, in der Linken ein Spruchband mit dem Distichon, daß der Sünder nicht verzweifeln, sondern sich bekehren solle[1].

Das S — Spiritus Domini — des Pfingstbildes ist durch einen wütenden Drachen mit mächtigen Schwingen gebildet. Das Gemälde in der unteren Kurve des Buchstabens stellt die Versammlung der Mutter Gottes und der Apostel dar. In der oberen Kurve des Drachen aber schwebt die Heilig-Geist-Taube mit dem Kreuznimbus. Das Bild versinnlicht also höchst ansprechend neben der Sendung des Geistes aus der Höhe den Sieg des Geistes Gottes über die Mächte der Finsternis.

Köstlich ist das I — Iubilate Deo omnis terra — ausgeführt. Oben erscheint Christus mit den Worten: ‚Mir ist alle Gewalt gegeben.' Nach unten folgen der Reihe nach zwei musizierende Engel, sechs singende Vögel, zwei betende Nonnen, denen zwei tonsurierte männliche Figuren gegenübergestellt sind, zu unterst sieht man Löwen und Hirsche mit offenen Mäulern; denn auch diese loben in ihrer Weise den Herrn.

Die Miniaturen des überaus wertvollen Osnabrücker Codex sind mit feinsinnigem Verständnis, vollendeter Technik, mit größter Sauberkeit und Zartheit, nicht ohne Kraft und genialen Schwung begonnen, mit der gleichen künstlerischen Frische fortgesetzt und vollendet worden.

Die allgemeine Wertschätzung dieser und anderer reizvoller Miniaturen des Mittelalters wird erst möglich sein, wenn einmal die fortgeschrittene Technik eine leichtere Herstellung farbiger Reproduktionen gestattet, als es jetzt der Fall ist. Ein farbloses Bild gibt keine Vorstellung von dem Farbenglanz und der Gesamtwirkung der Originale.

Vermutlich im Benediktinerkloster Iburg bei Osnabrück entstand während desselben Jahrhunderts ein Codex, wahrscheinlich ein Brevier, dessen Widmungsbild in Deckmalerei auf Pergament: Abt Wirnher vor der Mutter Gottes, die das Kind stillt, jetzt im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg aufbewahrt wird[2]. Weit schlichter sind in einer Görlitzer Handschrift

[1] Ne desperetis vos, qui peccare soletis,
Exemploque meo vos reparate Deo.

[2] Abbildung bei Bredt, Katalog, Tafel 5; vgl. S. 21.

vom Ende des 13. Jahrhunderts die Miniaturen zu dem Leben Jesu, das Frau Ava, die erste bekannte deutsche Dichterin, verfaßt hat[1].

Im Kolonialgebiet des deutschen Ostens weist die Universitätsbibliothek zu Breslau[2] ein hervorragendes Miniaturwerk aus dem Cistercienserinnenstift Trebnitz auf. Es ist ein Psalter mit 20 blattgroßen, auf Goldgrund ausgeführten, sehr bedeutenden Gemälden aus dem Leben Christi und vielen Initialen von seltener Gestaltungskraft. Die figürlichen Darstellungen sind nicht ohne Fehler, bezeugen indes einen glücklichen Sinn für die Wiedergabe der menschlichen Figur. Auch die Erhabenheit und Würde heiliger Personen ist trefflich zum Ausdruck gekommen.

Daß zwischen diesem Psalter und dem Stuttgarter des Landgrafen Hermann von Thüringen († 1217) ein innerer Zusammenhang besteht, lehrt ohne weiteres ein Blick in diese beiden Handschriften. Nicht als ob die eine die sklavische Nachbildung der andern wäre. Im Gegenteil: dieselben Motive werden in jeder mit bezeichnenden Varianten durchgeführt. Aber die gegenseitigen Beziehungen sind doch so zahlreich, daß die Annahme einer Abhängigkeit gefordert erscheint. Wahrscheinlich ist das Buch des Landgrafen Hermann, des Schwiegervaters der hl. Elisabeth, das ursprüngliche, kam in einer Abschrift geschenkweise an Elisabeths Tante, die hl. Hedwig, und durch sie in das von ihr gestiftete Kloster Trebnitz, wo der Breslauer Codex mit seinen Miniaturen angefertigt wurde[3]. Vielleicht hat dieselbe Hand, von der dieses Buch gemalt wurde, auch das für Leubus bestimmte Cistercienser-Graduale der Breslauer Universitätsbibliothek[4] mit jenen phantasievollen Initialen geschmückt, welche denen im Psalter aus Trebnitz auffallend ähnlich sind.

Der eben erwähnte Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen[5] ist eine von etwa 15 Handschriften, die sich als Schöpfungen

---

[1] Abbildung bei Salzer, Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur 122; vgl. oben Bd III, S. 227. [2] I. F. 440.

[3] Die Abbildung der Höllenfahrt Christi bei Schultz, Schlesiens Kunstleben, Tafel 1; man vergleiche damit das sehr ähnliche Bild bei Haseloff, Malerschule, Tafel 7, Nr 16. Abbildung der Initiale B bei Schultz a. a. O., Tafel 2; dazu dieselbe Initiale aus dem Psalter des Landgrafen Hermann bei Haseloff a. a. O., Tafel 4. Über die Miniaturen des Psalterium nocturnum aus Trebnitz s. auch Alwin Schultz, Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345—1523, Breslau 1866, 183 f. Haseloff a. a. O. 17 f 44 328.

[4] I. F. 414. Abbildung der Initiale A bei Schultz, Schlesiens Kunstleben, Tafel 3. Das herrliche Einzelblatt mit dem heiligen Erzengel Michael im kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin darf in einer Darstellung der deutschen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts übergangen werden. Denn sein Ursprung und seine Zugehörigkeit zum 13. Jahrhundert sind ungewiß. Vgl. Janitschek, Malerei 146.

[5] In Stuttgart, Hofbibliothek (Teil der Landesbibl.), Hss.-Abt. 2, Cod. bibl. Nr 24.

einer thüringisch-sächsischen Malerschule des 13. Jahrhunderts nachweisen ließen[1]. Der Inhalt dieser Bücher ist im wesentlichen derselbe. Er besteht neben den Psalmen aus dem Kalender, der jenen vorangeht, und der Allerheiligenlitanei, die ihnen nachfolgt. Dazu Cantica und mehrmals das Totenoffizium oder das Offizium der Mutter Gottes. Sämtliche Miniaturen sind in Deckfarben ausgeführt; Federzeichnungen fehlen gänzlich. Der luxuriöse Stil entsprach der Bestimmung: die Bücher waren fast ausnahmslos für den Gebrauch hoher Persönlichkeiten geschrieben und gemalt.

Sehr geschickt ist der Kalender angelegt. Jeder Monat beansprucht ein Feld, das durch ein senkrechtes Säulchen halbiert und von zwei andern Säulchen eingerahmt wird. Den oberen Abschluß bilden je zwei Bogen. In der einen, linken Hälfte des Feldes ist der Kalender des betreffenden Monats untergebracht, die andere wird von der Figur eines Apostels und über dieser im Tympanon von einem Monatsbilde ausgefüllt. Die Apostelgestalten bekunden eine große Mannigfaltigkeit in Gewandung, Haltung und Gebärde. Alle tragen den Ausdruck der Feierlichkeit. Ähnliches gilt von den Szenen aus dem Leben Christi, welche die Psalmen begleiten[2]. Tradition und byzantinische Vorlagen wiesen hier dem Künstler den Weg, doch so, daß er seine Eigenart zu wahren wußte (Bild 78 auf Tafel 21).

Freier durfte er bei den Initialen[3] und in der Anordnung der Monatsbilder[4] schalten. Diese Darstellungen von Landbauarbeiten, wie sie den einzelnen Monaten entsprechen, gehen im Abendlande bis ins 9. und 10. Jahrhundert zurück. Bis etwa zum Jahre 1100 waren die Zyklen noch sehr lückenhaft, vervollständigten sich indes allmählich zu hübschen kulturhistorischen Genrebildchen, die den Fruchtkeim zu weiterer künstlerischer Entwicklung in sich trugen.

---

[1] Dieser Nachweis ist das Verdienst Haseloffs in seinem öfters zitierten Werke. Zur sächsischen Schule gehört auch das Evangeliar aus Riddagshausen, dessen Deckelschmuck oben S. 226 f erwähnt wurde. Den Bilderinhalt s. in ‚Herzogliches Museum. Die Sammlung mittelalterlicher und verwandter Gegenstände‘, Braunschweig 1879, 34 f. — Betreffs der Psalterillustration vertrat A. Springer (Die Psalterillustration im frühen Mittelalter [Abh. der philos.-hist. Klasse der kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissensch., Bd VIII, 1880]) die Unabhängigkeit der abendländischen Kunstentwicklung. Demgegenüber betont J. J. Tikkanen (Die Psalterillustration im Mittelalter, Helsingfors 1895 ff) auf Grund eines umfassenden Materials den orientalischen Einfluß; vgl. besonders Bd I (1900) 153 ff.

[2] Bei Michel (Histoire de l'art II, 1, 361) sagt Haseloff, daß in dem Kreuzigungsbilde dieses Psalters (Abbildung bei Haseloff, Malerschule, Tafel 6) zum erstenmal nur drei Nägel erscheinen.

[3] Vorzügliche Initialen finden sich auf Bl. 8 b 74 a 92 a 125 a.

[4] Haseloff a. a. O. 65 ff, mit Literatur. Dazu Tafel 1—3. Vgl. Riehl, Sittenbild 18 f.

Im Gebetbuch des Landgrafen Hermann sind folgende Monatsbilder angebracht: für Januar ein altes, in Mantel und Zipfelhaube eingehülltes Bäuerlein, das sich am Feuer wärmt und einen Becher mit wärmendem Getränk an den Mund setzt; für Februar ein Mann, der Holz fällt; für März ein junger Mensch, der von fünf aus dem Boden aufragenden Gerten eine abschneidet; für April ein Bauer, der den Boden mit dem Spaten bearbeitet; für Mai das Verbinden einer Staude; für Juni merkwürdigerweise ein pflügender Landmann, für Juli die offenbar verspätete Grasernte dargestellt durch zwei Männer, von denen der eine auf einem Heuschober sitzt und das Heu in Empfang nimmt, das der andere mit einer Gabel hinaufreicht; für August das Abschneiden des Getreides durch die Sichel; für September das Keltern des Weines; für Oktober das Dreschen; für November das Reinigen des Getreides durch die Wurfschaufel; für Dezember das Schweineschlachten.

Einem freieren Fluge durfte sodann der Maler auch folgen in den sechs Bildern, die er in ebenso vielen Bogenfeldern über der Litanei angebracht hat. Es sind Landgraf Hermann und seine Gemahlin Sophie, dann die mit diesen verwandten Paare des Königs und der Königin von Ungarn, der Eltern der hl. Elisabeth, sowie des Königs und der Königin von Böhmen[1]. An eine Porträtähnlichkeit wird man um so weniger denken, da dieselben Figuren des Landgrafen und der Landgräfin in dem Psalter der hl. Elisabeth nicht unerheblich anders dargestellt sind[2]. Und doch kann der Zeitabstand zwischen der Entstehung der beiden Handschriften nur wenige Jahre betragen haben.

Auch dieses Buch, das nach St Elisabeth benannt ist, war ursprünglich für Hermann und Sophie bestimmt. Der stilistische Charakter der Malereien ist im wesentlichen derselbe wie bei dem erstgenannten Psalter, aber es offenbart sich in der vermutlich etwas jüngeren zweiten Handschrift, die in den Kalender auch die Zeichen des Tierkreises aufgenommen hat, doch ein frischerer Zug, eine engere Anlehnung an das Menschenleben und seine Formen.

Bei dem Schlußbilde, welches in dem oberen Teile das beschauliche Leben durch eine betende Frauengestalt und das tätige durch eine Wohltaten spendende weibliche Figur versinnlicht, ist man versucht, die letztere auf die hl. Elisabeth zu deuten. Diese Annahme ist indes ausgeschlossen. Denn der Landgraf, dessen Gebrauch das Buch dienen sollte, ist schon 1217 gestorben, und damals zählte Elisabeth erst zehn Jahre. Sicher aber ist, daß der Psalter später in Elisabeths Besitz überging. Dann kam er an ihren Oheim, den Patriarchen

[1] Bl. 173b ff. Abbildung bei Haseloff a. a. O., Tafel XII 22 23 24. Vgl. S. 9 f 210 f 277.

[2] Abbildung ebd., Tafel 30 und 32.

Berthold V. von Aquileja und in das Kapitelsarchiv, schließlich in das Museum zu Cividale, wo er sich noch befindet[1]. Von den übrigen derselben thüringisch-sächsischen Schule angehörigen illustrierten Psalterien kommen an Vornehmheit und Sorgfalt der Ausführung einige den beiden genannten fast gleich; so eine Handschrift der Bibliothek des Pädagogiums zum Kloster Unserer Lieben Frau in Magdeburg[2], ein schon erwähnter Codex der Stadtbibliothek zu Hamburg[3] und ein Psalter des Britischen Museums zu London[4]. Die zweite Handschriftenklasse der nämlichen Schule weist zwar noch dieselbe Sorgfalt wie die erste auf, aber es geht ihr deren Vornehmheit und Zierlichkeit ab. Hierher gehören zwei Psalter zu Donaueschingen und zu Berlin.

Die Bücher einer dritten, jüngeren Gruppe können mit denen der beiden ersten nicht mehr in Vergleich treten. Es fehlte dem Maler, wie es scheint, die technische Fertigkeit für eine gediegene Behandlung. Seine Leistungen sind weit weniger schön als die der älteren Künstler, bekunden indes einen flotteren Zug. So ein Psalter in der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek zu München und ein anderer in der Wiener Hofbibliothek[5].

In anschaulicher Weise läßt sich das allmähliche Sinken der thüringisch-sächsischen Malerschule des 13. Jahrhunderts verfolgen in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel[6], wo von drei Psaltern jeder als ein Vertreter der drei Gruppen gelten kann.

Merkwürdigerweise fällt schon in die Frühzeit des 13. Jahrhunderts, vielleicht sogar in das Ende des 12., der älteste Metallschnitt, ein kolorierter Metalldruck auf Pergament. Es ist Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes. Seine Herstellung durch Druck wurde allerdings mehrfach stark bezweifelt, aber für die Hauptteile des Bildes mit Unrecht. Nur Nebensachen sind durch Handzeichnung ausgeführt worden[7]. Es liegt hier

---

[1] Joseph Wlha, Miniaturen aus dem Psalterium der hl. Elisabeth. 54 photographische Originalaufnahmen. Mit kritischem Text erläutert von Heinrich Swoboda, Wien 1898. Haseloff, Malerschule 10 ff 328. Abbildungen ebd., Tafel 16—32. Einige Abbildungen aus den Psaltern Hermanns und Elisabeths bietet in guter Ausführung ‚Die Wartburg' 29 ff 43 ff 183 ff 191 f.

[2] Haseloff a. a. O. 16, 3a; vgl. S. 44.

[3] So Haseloff a. a. O. 17, 4; vgl. oben S. 293.

[4] Ebd. 353 ff.

[5] Ebd. 18 ff.

[6] Cod. Helmst. 521 (sorgfältig, aber ohne besondere Kunst), 515 (steif und schematisch). Diese beiden Handschriften stammen aus dem Kloster Woltingerode. Noch tiefer steht in künstlerischer Beziehung Cod. Blankenburg. 147. Haseloff a. a. O. 15, 3; 21, 8; 23, 11. Dazu die Abbildungen auf Tafel 33 f 43 f 46. Ähnlichen Charakter tragen die Miniaturen der von Bruck (Malereien) unter Nr 27 28 33 verzeichneten Codices.

[7] Verkleinerte Abbildung aus dem Katalog frühester Erzeugnisse der Druckerkunst der T. O. Weigelschen Sammlung (Leipzig 1872) bei Th. Kutschmann, Geschichte

also die Frucht einer Entdeckung vor, die in einer späteren Zukunft für die kulturelle Entwicklung von allerhöchster Bedeutung werden sollte.

Schließlich sei auch auf dem Gebiet der mitteldeutschen Buchmalerei jener flüchtigen Erzählungsweise gedacht, die sich in süddeutschen Handschriften weltlichen Inhalts so zahlreich erhalten hat. Aus den nördlicheren Gegenden liegen nur wenige Beispiele vor. Eines davon verwahrt das kgl. Staatsarchiv zu Posen. Es ist ein frühgotisches Miniaturbild der Kreuzigung Christi, das auf der Innenseite des oberen Deckels einer im Jahre 1510 neu gedruckten Agende der Diözese Breslau eingeklebt ist und aus einer Pergamenthandschrift des 13. oder des beginnenden 14. Jahrhunderts stammt. Die Umrisse der Figuren sind mit schwarzer Tinte, die Gewänder und ihre Falten mit roten und schwarzen Linien sicher hingesetzt, Mund, Kinn und Wangen durch schwache rote Tupfen hervorgehoben. Am besten ist dem Zeichner die Figur der Mutter Gottes gelungen[1].

Zwei aus dem Kloster Zelle stammende, mit wenigen lichten Farben ausgeführte Federzeichnungen in der Universitätsbibliothek zu Leipzig stellen den Baum der Laster und den Baum der Tugenden dar. Jener, von einer Schlange umwunden, trägt an acht abwärts geneigten Ästen, deren oberste zwei gleichfalls Schlangenform haben, je sieben herzförmige Blätter, in denen je ein Laster eingeschrieben ist. Auf der Höhe des Baumes erblickt man die Halbfigur eines unbekleideten Mannes mit der Bezeichnung: ‚Der alte Adam'. Ihm entspricht am unteren Ende des Stammes die Figur des Hochmuts. In ähnlicher Weise ist der Baum der Tugenden angelegt. Doch sind hier die Blätter aufwärts gerichtet. Oben thront mit Kreuznimbus ‚der neue Adam' und dem Hochmut ist die Figur der Demut gegenübergestellt[2].

Aus demselben Cistercienserstift Zelle hat sich in einer Abschrift des Kommentars zu Job, bekannter unter dem Namen Moralia Gregors des Großen, auf dem ersten Blatte in Federzeichnung die Figur eben dieses Papstes erhalten[3]. In einer Handschrift ‚Über den Trost der Philo-

der deutschen Illustration vom ersten Auftreten des Formschnittes bis auf die Gegenwart, Goslar und Berlin [1899], 10. Vgl. J. E. Wessely, Geschichte der graphischen Künste, Leipzig 1891, 3; Rudolf Kautzsch, Einleitende Erörterungen zur Geschichte der Handschriftenillustration im späteren Mittelalter (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 13), Straßburg 1894, 87. Über einige, wenig bedeutende Buchmalereien des 13. Jahrhunderts berichtet Oskar Doering, Die Miniaturen der Fürstlich Stolbergischen Bibliothek zu Wernigerode, in der Zeitschrift für Bücherfreunde I (1897/98) 345 ff.

[1] J. Kothe in der Zeitschrift der Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen 1896, 157 f.

[2] Abbildung bei Bruck, Malereien 88 f.

[3] Abbildung ebd. 73.

sophie' erscheint Boëthius zu Bette liegend, und neben ihm stehend die ihn tröstende Philosophie[1]; in einem Psalter ein sehr geschickt gezeichneter märchenhafter Drache mit langem, geringeltem Halse und schlangenähnlichem Kopfe, auf dem ein Hirschgeweih sitzt und der ein Ornament ausspeit, das anfangs einem Feuerregen gleicht und schließlich in eine verschlungene Blattform übergeht[2].

Hierher gehört ferner das schöne Exemplar der Sächsischen Weltchronik in Gotha[3] aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Die Miniaturen begleiten nur den Text der älteren Geschichte, führen aber deren Gestalten durchaus im Kostüm der Abfassungszeit vor. Markus Curtius beispielsweise, der sich mit kühnem Sprunge in den Rachen der Hölle stürzt, ist ein moderner Ritter mit einer mächtigen Helmzier[4].

In ähnlicher Weise ist gegen Ausgang des 13. Jahrhunderts, vielleicht um 1290, der Sachsenspiegel, vermutlich in der Nähe von Meißen, illustriert worden. Dieses Werk ist nicht mehr vorhanden. Durch eine gründliche Untersuchung des gesamten einschlägigen Materials ließ sich indes feststellen, daß die Heidelberger Handschrift des Sachsenspiegels[5] aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts auf jenes ältere Schriftstück zurückgeht und dieses mehr oder weniger treu widerspiegelt. Demselben Jahrhundert gehören auch die Oldenburger (1336), die Dresdener (um 1350) und die Wolfenbüttler Bilderhandschrift (ca 1350—1375) des Sachsenspiegels an[6].

Nur ein Überblick über die Buchmalerei des 13. Jahrhunderts konnte hier gegeben werden. Aber er lehrt zur Genüge, daß diese Kunst gegen die Miniaturen der vorausgehenden Zeit entschiedene Vorzüge aufweist. Es sind, wie in der Bildhauerei, das Streben nach höherer Naturwahrheit und die Freude an Eleganz in Haltung wie Bewegung. Auch die Erweiterung des Stoffes, die Ausschmückung profaner Bücher mit Federzeichnungen, wobei

---

[1] Abbildung bei Bruck, Malereien 60.

[2] Abbildung ebd. 58.

[3] Herzogliche Bibliothek I 90. Vgl. oben Bd III, S. 378 f.

[4] Abbildung bei Michel, Histoire de l'art II, 1, 369.

[5] Cod. pal. germ. 164. Die rasch hingeworfenen Zeichnungen dieser Handschrift mit charakteristischen Handgebärden sind weit kunstloser als die des Wälschen Gastes, Cod. pal. germ. 389; s. oben S. 299 f.

[6] Darüber Karl v. Amira in der Einleitung zu seinem Werke ‚Die Dresdner Bilderhandschrift des Sachsenspiegels', 2 Bde, Leipzig 1902/03. Ders., Die Genealogie der Bilderhandschriften des Sachsenspiegels, in den Abhandlungen der kgl. bayrischen Akademie der Wissenschaften, philos.-philolog. Klasse XXII, München 1905, 325 ff. Ders., Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels, ebd. XXIII (1909) 161 ff.

namentlich Laienkünstler mitwirkten, bezeichnet eine Entwicklungsphase in der Geschichte der mittelalterlichen Illustration[1].

Ist die Kunst der Miniaturen für das 13. Jahrhundert durch vorzügliche Leistungen des südlichen wie des nördlichen Deutschlands bezeugt, so fand die Wandmalerei ihre Pflege hauptsächlich im Norden.

Zweites Kapitel.

Wand-, Decken- und Tafelmalerei.

Ein anderes Ziel als die Miniaturen strebte die im allgemeinen nach den gleichen Grundsätzen arbeitende Wandmalerei an. Sie war eine von den drei Künsten, aus denen sich im Mittelalter die monumentale bildende Kunst zusammensetzte. Diese wurde als Ganzes aufgefaßt, doch nicht so, daß man die Architektur, die Plastik und die Kunst der Farben als gleichwertig betrachtet hätte. Die Architektur nahm unter ihnen eine durchaus herrschende Stellung ein. Ihr weihte man die größten materiellen Mittel, ihr brachte man die meisten Opfer an Sorgfalt und Ausdauer, an ihren Schöpfungen bewährte sich das Genie am glänzendsten. Bildhauerkunst und Malerei, zumal die Wandmalerei, standen im Dienste der Baukunst, die ihnen den Platz anwies und damit auch bestimmte Normen für ihre Betätigung gab.

Ein ausgiebiges Feld fand die Wandmalerei in den romanischen Kirchen, deren Inneres wenig gegliedert ist. Es luden also die Apsis, der Chor, die Oberwände, die Decke, selbst die Fußböden, die Flächen der Säulen und Pfeiler zur Überkleidung mit Bildwerken ein. Das lebensprühende hohe Mittelalter hatte hier eine willkommene Gelegenheit, seine Freude am Kolorit zu bekunden. Wo nur immer die Geldmittel ausreichten, waren die Kirchen dieser Zeit, selbst die kleinsten Dorfkirchen, gemalt. Ein Gotteshaus schien unfertig, wenn es nicht in Farben prangte. Ja oft erhielt neben dem Innern auch das Äußere des kirchlichen Gebäudes farbigen Schmuck, wofür die Schloßkapelle in Marburg ein sicheres Beispiel ist[2].

---

[1] Von dem Einfluß der Handschriftenornamentik auf die Bauornamentik, sogar auf konstruktive Einzelheiten mancher Bauten (Stützenwechsel, gekuppelte Bogen), und auf das Kunstgewerbe handelt Georg Humann (Die Beziehungen der Handschriftenornamentik zur romanischen Baukunst, Straßburg 1907), besonders S. 90 ff (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft 86).

[2] C. Schäfer, Von deutscher Kunst 130. Farbige Abbildung der dekorativen Innenbemalung der Marburger Schloßkapelle bei Schäfer und Stiehl, Kirchenbauten, Tafel A. Ornamentale Innenbemalung der in Ruinen liegenden ehemaligen Stadtpfarrkirche zu Treysa, zwischen Kassel und Marburg, ebd., Tafel B. Vgl. L. v. Fisenne, Die polychrome Ausstattung der Außenfassaden mittelalterlicher Bauten,

Sind auch die in Nord- und Westdeutschland erhaltenen Werke der mittelalterlichen Wandmalerei, die teils al fresco, teils auf trockenem Kalkputz ausgeführt wurden, entschieden zahlreicher und bedeutender als die des Südens, so gehören doch die ältesten bekannten dem Süden an. Die größere Nähe Italiens und die Beziehungen des Benediktinerstiftes St Gallen zu Monte Cassino lassen dies begreiflich erscheinen. So erklärt es sich auch, daß diese frühesten Überreste der Wandmalerei diesseits der Alpen als Ausläufer der altchristlichen und somit der antiken Kunstweise zu betrachten sind. In St Gallen selbst allerdings und in Petershausen sind die Bilderreihen verschwunden.

Ihre Eigenart läßt sich erraten durch einige Wandmalereien, welche im Laufe des 19. Jahrhunderts bloßgelegt worden sind. Sie befinden sich zwar in einem traurigen Zustande, sind indes ihres hohen Alters wegen von höchstem kunstgeschichtlichen Interesse.

Altchristlichen Geist atmen die Wandgemälde der St Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau im Bodensee[1]: je vier Wunder des Heilandes an den beiden inneren Oberwänden des Langhauses, entstanden um 990 unter dem kunstliebenden Abte Witigowo. Christus ist hier überall, wie in der ältesten Kunst des christlichen Rom, noch bartlos und jugendlich dargestellt. Die Gewänder sowie die Gebäude im Hintergrunde sind antik. Antiken Ursprungs ist auch die Umrahmung durch Mäanderstreifen. Oberhalb der Wunderszenen und zwischen den Fenstern sind auf jeder Seite sechs Apostel angeordnet und diesen entsprechend unterhalb der Wunder in den Zwickeln der Arkadenbögen Medaillons mit Brustbildern, wie es scheint von Äbten.

In noch schlechterem Zustande als diese Gemälde im Innern der Kirche befindet sich die Malerei an der Außenseite der Westapsis: das Jüngste Gericht in innigster Verbindung mit dem Kreuzesopfer auf Golgatha. Der wiederum unbärtige Welterlöser thront in der Mandorla als ewiger Richter und weist der Welt die Wundmale. Rechts von ihm Maria, links ein Engel mit dem Kreuze, unter ihm er selbst am Kreuze, ihm zur Seite Maria als Orante

---

in der Zeitschrift für christliche Kunst 1890, 65 ff 73 ff. ‚Einiges über Kirchenbemalung', im Münsterschen Pastoralblatt 1908, mit Fortsetzung. Andreas Schmid, Polychromie der Kirchen, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1909, 297 ff 337 ff 371 ff. Über Färbung des Äußeren bei mittelalterlichen Bauten s. auch Hasak, Kirchenbau II 232 ff. Über figural ornamentierte Fußböden ebd. 237 ff.

[1] Herausgeg. von Franz X. Kraus, Die Wandgemälde der St Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, Freiburg i. Br. 1884. Borrmann, Wandmalereien, Tafel 9 f 73 f. Leider sind die Tafeln dieses Werkes ohne Numerierung, die sich nur im Inhaltsverzeichnis findet. Vgl. Anton Springer, Die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert, in des Verfassers ‚Bilder aus der neueren Kunstgeschichte' I², Bonn 1886, 132 ff.

und der Liebesjünger Johannes. Fast in gleicher Höhe, aber bedeutend kleiner, nehmen die zwölf Apostel, mit dem Antlitz zum Heiland gewendet, teil an dem Gerichte. Darunter erheben sich die Toten aus ihren Gräbern.

Es ist diesseits der Alpen die früheste Darstellung des Abschlusses aller Zeitlichkeit; sie läßt die Scheidung der Guten und der Bösen noch vermissen. Vielleicht war die bange Sorge vor dem nahen Jahre 1000, das nach allgemeiner Anschauung den Weltuntergang bringen sollte, für den Entwurf dieser lebhaften und sinnvollen Komposition entscheidend.

Ungefähr gleichzeitig, vielleicht noch etwas älter sind die zwölf Apostelbilder an der Ost-, Nord- und Südwand des Chors in der Silvesterkapelle zu Goldbach bei Überlingen am Bodensee[1].

Sehr bedeutend sind ferner die Gemälde der kleinen Kirche St Michael zu Burgfelden, gleichfalls Schöpfungen der Reichenauer Schule aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts[2]. Burgfelden ist ein einsames württembergisches Dörfchen; von der Bahnstation Laufen aus, nördlich von Sigmaringen, erreicht man es in ein paar Stunden leichten Steigens über schattige Waldwege. Die Kirche, ein chorloses Rechteck, sollte, weil baufällig, niedergelegt werden. Schon war das Dach abgetragen. Da schimmerte an den Wänden, deren Zerstörung beginnen sollte, an einzelnen Stellen, wo die Tünche abgesprungen war, die alte Bemalung durch. Bald erkannte man den Wert der Arbeit, und der Staat kaufte das Kirchlein an, das leider ziemlich lange ohne Dach blieb, so daß die Malereien durch Luft und Wasser stark gelitten haben.

Das Hauptbild ist ein Jüngstes Gericht, das in der Breite von nicht ganz $2^1/_2$ m die obere Ostwand bedeckt, vor welcher der Altar stand. Das breite Mäanderband über dem Bilde und der bartlose Richter erinnern noch lebhaft an das Gemälde in Oberzell. Doch verrät die Schöpfung des Burgfeldner Künstlers unverkennbar einen selbständigen Trieb, sich von der antikisierenden Art zu befreien. Das Streben, die Affekte der dargestellten Personen zu versinnlichen, tritt hier sehr wirksam hervor.

Ein Stoff, der in Oberzell übergangen war, lieferte dem Meister von Burgfelden hierzu die beste Gelegenheit. In Oberzell beschränkte sich der

---

[1] Franz X. Kraus, Die Wandgemälde in der St Silvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee, München 1902. Karl Künstle, Die Kunst des Klosters Reichenau im 9. und 10. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen, Freiburg i. Br. 1906.

[2] Paul Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der Schwäbischen Alb, Darmstadt 1896. Borrmann a. a O., Tafel 65. Paul Wilhelm v. Keppler, Der Gemäldefund von Burgfelden in Württemberg, in des Verfassers ‚Aus Kunst und Leben', Freiburg i. Br. 1905, 76 ff. Lübke, Grundriß II 264/65.

Künstler auf die Wiedergabe des Richters, seiner Begleitpersonen und der aus den Gräbern Auferstehenden. Der Burgfeldner Künstler nahm ein höchst dramatisches Motiv hinzu, die Folge des Richtspruches, die Scheidung der Seligen und der Verdammten. Seine Aufgabe hat er glücklich gelöst und ein Gemälde geschaffen, in welchem die späteren so häufigen Weltgerichts-darstellungen sämtlich vorgebildet sind.

Anstatt der sonst gewöhnlichen Figuren Mariä und des Täufers stehen hier zwei Engel, die mitten vor dem Richter das Kreuz halten. Der Engel, welcher mit fast höfischer Eleganz die Geretteten der Himmelspforte zuführt, das freudige Vordrängen der Seligen, die kraftvolle Erscheinung des Engels, der auf der andern Seite mit wuchtigem Lanzenstoß die um die Hälse gebundenen Kinder der Hölle von dem Erlöser weg in ihr selbstverschuldetes Unglück stößt, der häßliche grüne Teufel, welcher mit einem Dolche die unselige Schar vorwärts treibt, und inmitten dieser Szenen voll heiligster Erregung und grausen Schreckens der in göttlicher Ruhe und Majestät thronende Richter, der seine durchbohrten Hände erhebt — alles bekundet die Hand eines geschickten Künstlers, welcher die Idee seines Gegenstandes treffend erfaßt hat.

Die Bilder an der Nord- und Südwand sind sehr beschädigt und ihre Deutung unterliegt großen Schwierigkeiten. Es scheint, daß sie mit dem Hauptbilde an der Ostwand, mit dem Jüngsten Gericht, in engem Zusammen-hange standen.

Aus derselben Schule stammen endlich die Gemälde der Kirche zu Niederzell auf der Reichenau[1]. Am bedeutendsten ist das Bild in der Ostapsis: Christus mit Bart auf gesterntem blauen Hintergrunde, umgeben von einer rot und gelb gestreiften Mandorla, sitzend auf dem Regenbogen. Die Rechte hält er zum Segen erhoben, mit der Linken stützt er auf das linke Knie ein Buch, in welchem die Worte zu lesen sind: ‚Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.‘ An die Mandorla schmiegen sich zunächst die geflügelten Symbole der Evangelisten, dann folgen rechts und links die Patrone der Kirche, Petrus und Paulus, und zu äußerst auf beiden Seiten unter sehr geschickter Benützung des Raumes je ein Cherubim mit sechs Flügeln und auf einem Rade stehend, das von vier Flügeln beschwingt ist. Darunter sind in Rundbogenarkaden die Apostel sitzend und tiefer die Propheten stehend mit Spitzhüten und Spruchbändern angebracht. Diese Arbeiten stammen wahr-scheinlich aus dem Ende des 11. Jahrhunderts.

---

[1] Karl Künstle und Konrad Beyerle, Die Pfarrkirche St Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und ihre neuentdeckten Wandgemälde, Freiburg i. Br. 1901. Borrmann, Wandmalereien, Tafel 66—68.

In die erste Hälfte desselben Jahrhunderts dürften die Gemälde in der Westpartie der Münsterkirche zu Essen[1], darunter ein Jüngstes Gericht, und etwas später die nur noch sehr fragmentarisch erhaltenen Bilder an den Hochwänden des Chors der Luciuskirche zu Werden anzusetzen sein[2].

Immer mehr macht sich die deutsche Wandmalerei von dem Einfluß der in der altchristlichen Kunst noch stark nachwirkenden Antike los; es bildet sich allmählich ein nationaler Stil aus. Noch recht unbeholfen erscheint die Ausführung in den 153 Feldern des Deckengemäldes in der Kirche zu Zillis im Kanton Graubünden. Die Randbilder führen zum Teil monströse Fabelwesen vor, die auf dem Wasser schwimmen: Vertreter jener Mächte, die außerhalb der Gnade und ihrer Segnungen stehen. Den Gegensatz zu ihnen bilden auf den Innenfeldern die Szenen aus dem Leben des Heilandes bis zu seinem Leiden.

Das Beste an dieser ganzen Leistung ist die Farbengebung. Die Zeichnung befriedigt wenig; denn die steife Haltung der Personen und ihre dicken Köpfe erwecken den Eindruck der Plumpheit[3].

Wie die Bilder in Zillis, so entstanden um die Mitte des 12. Jahrhunderts die Malereien der Westapsis in der Prämonstratenserkirche zu Knechtsteden[4], in der Krypta der Münsterkirche St Martin zu Emmerich[5] und am Gewölbe der Krypta von St Maria im Kapitol zu Köln[6], während die im Jahre 1906 entdeckten Bilder der Kreuzigung und des thronenden Christus in den beiden Apsiden des Querschiffes derselben Krypta schon dem 13. Jahrhundert angehören[7].

Einen überaus reichen malerischen Wand- und Gewölbeschmuck weist die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn auf[8]. Der Bau wurde

---

[1] W. Tönnissen, Alte Wandmalereien in der Münsterkirche zu Essen, in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Hft 82, Bonn 1886, 143 ff. Abbildung bei Clemen, Wandmalereien, Tafel 7—14. Um die Kenntnis und um die Würdigung der rheinischen Wandmalereien hat sich nach Ernst aus'm Weerth Paul Clemen die größten Verdienste erworben. Einige Abbildungen aus dessen Wandmalereien der Rheinlande hat Schnütgen in seine Besprechung des Werkes (Zeitschrift für christliche Kunst 1905, 71 ff) aufgenommen.

[2] Clemen a. a. O., Tafel 5 f.

[3] Abbildung bei Rahn, Geschichte der bildenden Künste 291. Kuhn, Kunstgeschichte III 207. Borrmann a. a. O., Tafel 69.

[4] Abbildung bei Clemen a. a. O., Tafel 15.

[5] Abbildung ebd., Tafel 16. [6] Abbildung ebd., Tafel 17 f.

[7] ‚Kölnische Volkszeitung' 1906, Nr 746.

[8] Abbildung bei Clemen a. a. O., Tafel 19—23. Leichter zugänglich Hasak, Kirchenbau II 210 ff. Vgl. H. J. Opfergelt, Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf. Eine Würdigung dieses historischen Kunstjuwels, Bonn [1905].

1151 geweiht. Fünf Jahre danach waren die Gemälde fertiggestellt. Ihr erhabener Grundgedanke ist die Gegenüberstellung des irdischen und des himmlischen Jerusalems, versinnlicht durch die Visionen des Propheten Ezechiel in ihrer Beziehung zum Leben, Leiden und zur Glorie des Herrn.

Den Vorzug verdient der Zyklus in der Unterkirche, mit dem der Künstler begann, und hier ist es in der Nordapsis die Kreuzigung, welche die Aufmerksamkeit des Beschauers in besonderer Weise auf sich lenkt. Zwei chronologisch abliegende Momente sind künstlerisch glücklich verbunden: die Reichung des Schwammes und die Durchstoßung der rechten Seite mit dem Speere. Weiter zurück stehen einige Judengestalten, die dem sterbenden Heiland etwa zurufen: ‚Andern hat er geholfen; sich selber kann er nicht helfen.‘ Ihnen gegenüber auf der linken Seite des Kreuzes hält Johannes die Mutter des Herrn liebevoll umfangen. Rechts unten würfeln die Soldaten um das Gewand, links unten wäscht sich Pilatus die Hände. Der Künstler hat sich bei dieser Darstellung schlichter Mittel bedient, aber seine Erzählung ist lebhaft und wirkungsvoll.

Dagegen ist die schwierige Einordnung der Figuren in die Gewölbefelder dem Meister öfters nicht geglückt, so daß ihre Stellung gewaltsam und unnatürlich erscheint. Trotzdem bleibt der Gesamteindruck der Komposition ein durchaus günstiger.

Um dieselbe Zeit wird man die Gemälde in der Apsis des Hochchors von St Gereon zu Köln ansetzen dürfen[1], etwas später die Gewölbemalereien im Kapitelsaal der ehemaligen Benediktinerabtei Brauweiler bei Köln. Hier hat der Meister im Anschluß an das elfte Kapitel des Hebräerbriefes den Sieg des Glaubens über jegliche Art von Feinden durch Szenen aus der Heiligen Schrift und dem Leben der Heiligen geschildert[2]. Doch ist ihm die Einfügung mancher Figuren in die sphärischen Dreiecke des Gewölbes noch weniger gelungen als dem Künstler in Schwarzrheindorf.

Der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gehören auch die Gewölbemalereien im Querschiff der Münsterkirche zu Essen an[3].

Sehr namhafte Leistungen weist die Wandmalerei des 13. Jahrhunderts auf. Was in der Plastik dieser Periode glücklich hervortrat, zeichnet auch

---

[1] Abbildung bei Clemen, Wandmalereien, Tafel 24 f.

[2] Abbildung bei Kuhn, Kunstgeschichte III 194. Das große Apsisbild in der Stiftskirche zu Brauweiler, die Maiestas Domini mit je drei Heiligen zu beiden Seiten, ist durch Übermalung und bauliche Änderungen schwer geschädigt worden.

[3] Abbildung bei Borrmann, Wandmalereien, Tafel 1. Clemen a. a. O., Tafel 28.

die besseren Gemälde dieser Zeit aus: eine vollendetere Technik und vor allem eine immer größere Annäherung an die Wahrheit der Natur.

Im Rheingebiet steht die Kölner Schule obenan. Mit Gewölbe- und Wandmalereien wurde vermutlich zu Anfang des 13. Jahrhunderts der östliche Teil von St Pantaleon zu Köln geschmückt. Im nördlichen Querschiff thront die Mutter Gottes zwischen zwei Engeln. Zwei unbekleidete Halbfiguren, ein Mann und eine Frau, umklammern flehend je einen Fuß der Himmelskönigin; man wird Adam und Eva in ihnen erkennen dürfen. Die Mitte der Apsis des südlichen Seitenchors nimmt der Erlöser in der Mandorla und zwischen den Evangelistensymbolen ein. Dazu kommen auf jeder Seite zwei Heiligenfiguren. Die Köpfe dieser Gestalten waren schon vor der Restauration höchst individuell und im Ausdruck geradezu modern[1].

Etwas später[2] sind die Wandmalereien im Zehneck von St Gereon zu Köln ausgeführt worden, prächtige Arbeiten von durchaus großzügigem Entwurf, deren Reste in die neue Ausmalung aufgenommen sind. In dem Bogenfelde der Vorhalle über dem Eingang in das Dekagon gewahrt man die Figur Christi zwischen St Gereon und St Helena. Das entsprechende Gemälde im Innern des Dekagon über der Eingangstür verbindet wie so oft die Erinnerung an das Leiden Christi und die an den letzten Gerichtstag: Christus steht vor seinem Kreuze zwischen vier Engeln, von denen die beiden inneren Marterwerkzeuge, die äußeren Posaunen in Händen halten. Auf dem Türsturz darunter ist die Auferstehung der Toten dargestellt. In den Medaillons, welche drei Zwickel über den Kapellennischen zieren, sind zwei Brustbilder mit dem Namen des Bischofs Maternus bezeichnet. Daneben huldigen Engel mit Kerzen und Weihrauchfässern. In der zweiten südlichen Seitenkapelle des Zehnecks erfährt der hl. Dionysius eine Ehrung: auf einer stilisierten Wolke naht Christus dem Heiligen im Kerker und reicht ihm die letzte Kommunion. Dann folgt das Martyrium des Heiligen. Darunter geht Dionysius mit seinem abgeschlagenen Haupte und wird von einem Engel begleitet.

Trefflich sind vor allem die Umrißmalereien in den Blenden der Taufkapelle von St Gereon: unter den Symbolen der Evangelisten der Reihe nach zwei Ritter der Thebäischen Legion, zwei Bischöfe, St Katharina samt einer andern Heiligen mit Krone und Zepter und ein gekrönter Fürst, vermutlich Kaiser Konstantin der Große. Neben dem Chörchen im Osten derselben Taufkapelle erstrahlen voll Natur und Leben die Gestalten zweier Diakonen, wohl der hll. Stephanus und Laurentius, an dem Gewölbe des nämlichen Chörchens

---

[1] Abbildung bei Clemen a. a. O., Tafel 37.

[2] Zur Chronologie vgl. oben S. 58 f.

die Halbfigur des segnenden Heilandes mit dem Täufer und der Mutter Gottes rechts und links[1].

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts sind auf den Gewölben des Mittelschiffes der Kirche St Maria Lyskirchen zu Köln Malereien ausgeführt worden, die einzelnen Episoden des Alten Testaments Szenen aus dem Leben Christi gegenüberstellen[2]. Die Anordnung dieser jetzt renovierten Bilder und ihre Einfügung in die Kappen und Zwickel ist vorzüglich. Zwei Halbfiguren in Zwickeln, die mit ihren Scheiteln gerade aneinanderstoßen, versinnbilden den Alten und den Neuen Bund. In diesen beiden Figuren ist die leitende Idee des ganzen Zyklus niedergelegt, der sich auf drei Gewölbe verteilt. Im östlichen Kreuzgewölbe entsprechen der Verheißung Isaaks, seiner Geburt, der Darbringung eines Opferlammes im Tempel und der Heilung des aussätzigen Syrers Naaman durch das Bad im Jordan als Seitenstücke aus dem Neuen Testament die Verkündigung, die Geburt, die Darstellung Christi im Tempel und seine Taufe im Jordan. In ähnlicher Weise haben im mittleren Kreuzgewölbe die Verklärung Christi, sein Einzug in Jerusalem, das letzte Abendmahl und die Geißelung, in den Kappen des westlichen Gewölbes die Kreuzabnahme, die Fahrt Christi in die Unterwelt und in den Himmel, endlich das Pfingstfest ihre typischen Begleitbilder aus der Geschichte Israels erhalten. In den unteren Zwickeln sind die Königin von Saba sowie Figuren von Propheten und Bischöfen, in den Zwickeln an dem Schlußstein des westlichen Gewölbes die Halbfiguren der vier Kardinaltugenden angebracht.

Gleichaltrig mit dieser sinnigen Komposition sind die Wandgemälde in St Kunibert zu Köln: im nördlichen Querschiff über dem Altar an der östlichen Mauer die Verkündigung und die Geburt Christi, die Darstellung im Tempel und der Tod Mariä; in der Taufkapelle des südlichen Querschiffes eine Kreuzigungsgruppe[3].

Etwas später werden die beachtenswerten Malereien im Chor und in der Taufkapelle von St Severin zu Köln anzusetzen sein[4].

Manche mit den Gemälden in St Maria Lyskirchen und in St Kunibert verwandte Züge zeigt ein dem 13. Jahrhundert angehöriges meisterhaftes Bild, welches in dem aus einer Kapelle entstandenen Hause Matthiasstraße 4 zu Köln entdeckt wurde[5]. Die mittlere Gruppe, Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, ist arg verwüstet. Doch bezeugen die edle Körper-

---

[1] Abbildung bei Clemen, Wandmalereien 41—46.

[2] Hasak, Kirchenbau II 224. Clemen a. a. O., Tafel 54—56.

[3] Abbildung bei Clemen a. a. O., Tafel 63 f.

[4] Repertorium für Kunstwissenschaft 1887, 315.

[5] Schnütgen, Neuentdeckte Wandmalerei des 13. Jahrhunderts in einem Kölner Privathause, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1889, 89 ff, mit Abbildung.

haltung des gekrönten Erlösers, das ausdrucksvolle Antlitz der Mutter Gottes und die tadellose Gewandfaltung an der Figur des hl. Johannes die hohe Kunst des Meisters.

Diese drei Hauptfiguren sind von einer Kreislinie und innerhalb dieser von einem Vierpaß umschlossen. Daher mag es sich erklären, daß Johannes und vielleicht auch Maria neben dem Kreuze knien. Außerhalb des Kreises beten rechts und links die Stifter, ein Ritter v. Berendorf und seine Gemahlin Hildegundis. Die braunroten Zickzacklinien, auf denen sie knien, bedeuten wohl den steinigen Grund auf Kalvaria. Die männliche Figur hält in den vorgestreckten Händen ein kleines, von einem Palmzweig überragtes Kreuz, welches vielleicht auf den Tod des Trägers um des Kreuzes willen in Palästina zu deuten ist. Das noch trefflich erhaltene Figurenpaar ist eine vorzügliche Leistung.

Die frühesten gotischen Wandbilder der altkölnischen Schule sind die in St Cäcilien, entstanden um 1300[1].

Wie in Köln, haben sich auch anderwärts im Rheingebiet stattliche Gewölbe- und Wandmalereien aus dem 13. Jahrhundert erhalten. So in der Münsterkirche zu Bonn. Auf dem schmalen Stirnbogen zwischen der Apsis und dem Langchor erscheint Maria in der Stellung der Oranten und umgeben von zwei Engeln[2]. Schön und edel wie dieses Bild ist am Gewölbe des Chorhauses die Darstellung der drei Frauen mit Weihrauchfässern am Grabe Christi und der Engel[3]. Außerdem hat sich an der Ostseite des südlichen Querschiffes zwischen den Patronen Cassius und Florentius ein großes Gemälde der Mutter Gottes erhalten, über deren Haupte ein Engel die Krone hält, dann im Bogenfelde der südlichen Pforte desselben Querschiffes eine Christusfigur zwischen zwei Engeln mit langen Spruchbändern und an der Westwand ein mächtiger St Christophorus[4].

Alle diese Gemälde wie auch der hl. Christophorus an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes in der St Peterskirche zu Bacharach[5] und in

---

[1] Vgl. ‚Kölnische Volkszeitung‘ 1905, Nr 183; 1906, Nr 311.

[2] Abbildung bei Clemen a. a. O., Tafel 31 oben. Daß das Bild eine Himmelfahrt Mariä darstellt und daß die Engel die Arme der heiligen Jungfrau unterstützen, wie Friedrich Schneider in der Zeitschrift für christliche Kunst 444 und Clemen a. a. O. sowie in seinem Werke ‚Die Kunstdenkmäler der Stadt ... Bonn‘ 93 sagt, scheint doch zweifelhaft. Friedrich Schneider läßt dieses Bild ‚wohl erst nach der Mitte des 14. Jahrhunderts‘ entstanden sein.

[3] Abbildung bei Clemen, Wandmalereien, Tafel 31 unten.

[4] Abbildung ebd., Tafel 29 links und 30. Ders., Kunstdenkmäler der Stadt ... Bonn 92 f.

[5] Abbildung bei Clemen, Wandmalereien, Tafel 29 rechts.

der Kirche zu Niedermendig[1] stammen aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. In Niedermendig, in der Münsterkirche zu Bonn und in der Schloßkapelle des hessischen Marburg[2] ist Christus auf den Armen des Riesen als Mann gedacht; denn er trägt einen Vollbart.

Einige Jahrzehnte später datieren die figürlichen und ornamentalen Wandmalereien im Langhause der Severikirche zu Boppard[3]. An der Nordseite des Mittelschiffes ist die Legende des hl. Severus erzählt, und zwar beginnt die Szenenfolge oben rechts. Der Weber Severus besucht den Dom zu Ravenna an demselben Tage, da die Bischofswahl stattfinden soll, und wird durch eine Taube, die sich auf ihm niederläßt, als der neue Oberhirt bezeichnet. Aber die Wähler verstehen die Weisung von oben nicht, verspotten ihn und zupfen ihn am Barte. Allmählich ändert sich die Stimmung, und staunende Bewunderung tritt an Stelle der Verachtung. Severus wird durch die Tonsur Kleriker und, nachdem er sämtliche niedere Rangstufen zurückgelegt, werden ihm die bischöflichen Gewänder gereicht.

In einer unteren Bilderreihe hat der Künstler von links nach rechts den Tod des Heiligen und die merkwürdigen Ereignisse vor dem Tode geschildert. Severus fühlt während des heiligen Opfers sein Ende herannahen. Er wählt sich das Grab neben dem seiner Gattin Vinzenzia und seiner Tochter Innozenzia. Alle müssen das Gotteshaus verlassen, vor dessen Tor ein Diener Wache hält. Darauf steigt Severus in den Sarg, betet und legt sich nieder, um seine Seele auszuhauchen, die von Engeln zum Himmel geleitet wird. Außerhalb dieses Zyklus und tief unten erinnert der Maler noch einmal an den einstigen Beruf des Heiligen; Severus erscheint hier bei seiner Arbeit als Wollenweber.

In einer Gewölbemalerei des südlichen Seitenschiffes derselben Kirche hat rings um den thronenden Erlöser die Legende des hl. Ägidius auf vier Feldern eine Darstellung gefunden.

Verdienten die meisten der hier genannten Gemälde alles Lob, so muß die Kreuzigungsgruppe in der Liebfrauenkirche zu Andernach aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts als recht unbeholfen und rückständig gelten. Sie befindet sich in der Kapelle der südlichen Empore[4].

Die Wand- und Gewölbemalereien in der Stiftskirche, dem jetzigen Dom, zu Limburg an der Lahn sind mit Ausnahme einiger später hinzu-

[1] Joseph Liell, Der hl. Christophorus in der romanischen Kirche zu Niedermendig, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1888, 397 ff.

[2] C. Schäfer, Von deutscher Kunst 131.

[3] Abbildung bei Clemen, Wandmalereien, Tafel 32—35. Borrmann, Wandmalereien, Tafel 57 f.

[4] Abbildung bei Clemen a. a. O., Tafel 47 f. Eine Kreuzigung auf der nördlichen Empore ist aus dem 14. Jahrhundert.

gekommenen bald nach Vollendung des Gotteshauses 1235 angefertigt und am Schluß vorigen Jahrhunderts erneuert worden[1]. Mit Rücksicht auf die im übrigen reiche Bemalung muß es wundernehmen, daß der Chor sehr einfach behandelt wurde und außer der Färbung architektonischer Glieder weder figürliche noch dekorative Gemälde bietet.

Bei dem Betreten der Kirche fällt sogleich das Bild ins Auge, welches der Künstler an dem Triumphbogen angebracht hat. Hier erstrahlt auf Goldgrund die Majestät Christi zwischen den Patronen St Georg und St Nikolaus. Längs des Hauptschiffes sind an der Nord- und Südmauer über den Emporen und in den Zwickeln über den Bogenfeldern die Halbfiguren der Herolde des Herrn, die Propheten und die Apostel, verteilt, während das Querschiff unter andern mit den Figuren Samsons, Johannes des Täufers, des apokalyptischen Lammes mit zwölf Ältesten und den Symbolen der vier Evangelisten geschmückt ist.

Die Gewölbemalerei des Querschiffes beschränkt sich auf reiches Laubwerk und andere ornamentale Formen. Das Mittelschiff indes weist in dem einen sechsteiligen Gewölbe die Erzengel Michael und Gabriel sowie die Darstellungen der vier Paradiesesflüsse auf, in dem andern neben bloßen Ornamenten, ähnlich wie am Prozessionskreuz in Engelberg[2], die symbolischen Frauengestalten der Erde mit Schlange und Schwein an der Brust und des Wassers mit einem Fische in jeder Hand.

Ein Teil dieser Gemälde ist derartig zusammenhängend, daß sich dafür unschwer eine einheitliche Idee ergibt; es ist das Erlösungswerk in Verbindung mit vorbereitenden und nachfolgenden Begebenheiten. Andere Bilder scheinen diese Beziehung ungezwungen nicht zuzulassen. So viel indes ist sicher, daß das einstige Gesamtwerk die Würde des Gotteshauses in vorzüglicher Weise gehoben hat.

Sollte nach der Absicht des Baumeisters der Chorraum in der Limburger Stiftskirche offenbar durch seine architektonischen Formen wirken, so hat in der St Quirinus-Kirche zu Neuß gerade diese Partie ungefähr gleichzeitig mehrfache malerische Ausschmückung erfahren. In den Fensterleibungen der Apsis fallen zwei Prophetengestalten mit schönen Köpfen auf. In den Blenden über den Arkaden sind eine Königin mit einem Kirchenmodell und Spruchband, eine jugendliche Figur gleichfalls mit einem Kirchenmodell und noch zwei andere Frauen dargestellt[3].

Eine von den zahlreichen Dorfkirchen, in der sich Wandmalereien von etwa 1250 erhalten haben, die im verflossenen Jahrhundert zweimal restauriert

[1] Abbildung ebd., Tafel 49—53.
[2] Vgl. oben S. 207.
[3] Abbildung bei Clemen a. a. O., Tafel 61 f.

worden sind, ist die Pfarrkirche zu Linz im Regierungsbezirk Köln[1]. Vier sehr beliebte Heilige sind es hier, die von der Höhe des Gotteshauses auf die Schar der Gläubigen herniederblicken: St Katharina zwischen zwei Engeln mit Weihrauchfässern und Kerzen, St Margareta ebenfalls zwischen zwei Engeln, St Ursula mit ihren Genossinnen und St Jakob der Ältere, welcher den von rechts und links heranströmenden Pilgern Kronen aufs Haupt setzt.

Bildschmuck erhielt zur selben Zeit die Turmhalle einer Kirche bei Sargenroth auf dem Hunsrück: am Gewölbe Christus inmitten der vier Evangelistensymbole, an den Wänden unter der Figur des göttlichen Richters zwei Posaunen blasende Engel, die Auferstehung der Toten, die Seligen und die Verdammten[2].

Aus derselben Zeit dürften die noch rein romanischen Figuren der Propheten und Apostel im Chor der Martinskirche zu Worms stammen[3]. Unter den Resten der Wand- und Deckenmalereien aus dem 13. Jahrhundert, und zwar aus der ersten Hälfte, mögen auch die im Kapitelsaal der Templer zu Metz erwähnt sein[4]. Dekorative Außenbemalung weisen im Rheinlande auf die Klosterkirche zu Sayn und die Stiftskirche zu Karden[5].

Reich an vorzüglichen Arbeiten ist das alte Sachsen. Einzig in ihrer Art prangt zu Hildesheim die Holzdecke der Michaeliskirche. Auf dieser gegen 29 m langen und mehr als 8 m breiten Fläche ist von Westen nach Osten der ‚Jessebom‘, der Stammbaum Jesu Christi, in 111 größeren und kleineren Feldern dargestellt, die sich auf fünf Reihen verteilen. Die mittlere Reihe setzt sich aus acht Quadraten zusammen, die vier äußeren bestehen aus Rechtecken und Kreisen. Alle diese Quadrate, Rechtecke und Kreise sind mit Figuren geschmückt, die auf blauem Grunde stehen, während die sie umgebenden Gewinde auf roten Grund gesetzt wurden.

Im ersten Quadrat hat Eva soeben dem Adam den Apfel gereicht. Zwischen ihnen steht der Baum der Versuchung mit der Schlange. Ein zweiter stilisierter Baum birgt in seiner Krone das Brustbild Gott Vaters, der alles sieht. Aus den Zweigen und Blättern eines dritten Baumes blicken fünf Gesichter, vielleicht Engel, als Zuschauer des traurigen Vorganges. Im

---

[1] Abbildung bei Clemen, Wandmalereien, Tafel 58 f.

[2] Abbildung ebd., Tafel 60.

[3] Abbildung bei Borrmann, Wandmalereien, Tafel 41 f.

[4] Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture VII 94 ff. H. Illo, Wandmalereien aus dem 13. Jahrhundert im Kapitelsaal der Tempelherren zu Metz, in der Zeitschrift für bildende Kunst 1889, 116 ff. Borrmann a. a. O., Tafel 75. Vgl. Zeitschrift für christliche Kunst 1897, 99.

[5] Abbildung bei Clemen a. a. O., Tafel 36.

zweiten Quadrat ruht Jesse, dem der Stammbaum entsteigt, um sich bis ans Ende der Decke emporzuwinden. In seinen Zweigen sitzen im dritten Quadrat König David, im vierten König Salomon, im fünften König Ezechias, im sechsten König Josias, jeder umgeben von vier Medaillonbildchen. Es folgen in den letzten beiden quadratischen Feldern Maria mit einer Spindel in der rechten, mit einem Knäuel in der linken Hand, umgeben von den Kardinaltugenden, und schließlich Christus der Herr, dessen Bild bei der Restauration ergänzt wurde. Christus ist inmitten eines Kreises thronend dargestellt; bei den vorausgehenden fünf Figuren wechseln Vierpässe und kleinere Quadrate, die den größeren eingezeichnet sind.

In den Reihen, welche an die mittleren angrenzen, erkennt man Propheten mit Spruchbändern, vier Engel, die schreibenden vier Evangelisten, welche den Strom der Gotteslehre in die Welt leiten, und ihre Typen: vier Männer, die aus großen Gefäßen Wasser ausschütten, die Symbole der vier Paradiesesströme. An den Enden der zwei äußersten Reihen, also in den Ecken der Gesamtfläche, gewahrt man die Sinnbilder der vier Evangelisten, zwischen denen in der ganzen Länge der Decke Medaillons mit den Ahnen Christi laufen[1].

Der ‚Jessebom‘ in der Michaeliskirche zu Hildesheim, gegen Ende des 12. Jahrhunderts, vermutlich um 1186, entstanden, ist nach Zeichnung und Farbengebung ein Meisterwerk der romanischen Malerei und erweckt auch in dem modernen Beschauer den Eindruck vollkommenster Harmonie.

Gleichzeitig ist die stark renovierte Malerei im Chor der Neuwerkkirche zu Goslar: eine Verherrlichung der Mutter Gottes, die in der Apsisnische auf goldenem Throne sitzt und das Kindlein hält. An den Stufen des Thrones wachen zu beiden Seiten je sieben Löwen. Über der Himmelskönigin schweben als Symbole der sieben Gaben des Heiligen Geistes ebensoviele Tauben. Diese ganze Gruppe, der symbolische Thron Salomons[2], trägt das Gepräge erhabenster Majestät.

Rechts und links vom Throne stehen je zwei Heilige. Kolossale Gestalten, die in irgend einer Beziehung zu Maria gedacht sind, schmücken die Flächen zwischen den Fenstern: die Jakobsleiter, das Opfer Abrahams, das Urteil Salomons und Judith mit dem Haupte des Holofernes. Darunter zieht sich eine Reihe von Brustbildern, wohl Ahnen der Mutter Gottes, zum Teil ge-

---

[1] Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim I 188 ff, mit Literatur. Die Hälfte der Decke in chromolithographischer Wiedergabe bei Kuhn, Kunstgeschichte III 208/209.

[2] Nach dem dritten Buche der Könige 10, 18 ff. Karl Atz, Der Thron Salomos in ältester Form, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1908, 147 ff.

krönt. In den Fensterleibungen und am Triumphbogen erscheinen die Figuren der Propheten und Apostel. Die Kappen des Gewölbes über dem Chorquadrat bergen die Scharen der Seligen: Märtyrer, Bekenner, Jungfrauen; über ihnen Christus.

Das Gemälde führt also in seiner Gesamtheit Maria in der himmlischen Glorie vor, mit den Typen des Alten Testaments, den Heroen des Neuen und mit Christus, den Maria der Welt gegeben hat und dem sie ihre Würde verdankt.

Auch die für die Bergleute bestimmte Frankenberger Kirche zu Goslar enthält bemerkenswerte Arbeiten vom Ende des 12. Jahrhunderts. Es sind überlebensgroße, schwungvolle Umrißzeichnungen, und zwar an der Nordwand der thronende König Salomon, Salomons Urteil im Streit der beiden Mütter, an der Südwand David und Goliath, Sauls Salbung und Maria mit dem Kinde. Die Westwand ist geziert mit einem aus viel späterer Zeit stammenden Bilde[1] des als Richter thronenden Christus mit Maria, Petrus, Paulus und Magdalena; darüber in Flächenmalerei die Opferung Isaaks und das Opfer des Melchisedech.

Die rückwärtige Fläche ebendieser Westwand, also die Ostwand des Nonnenchors, trägt über drei Rundbogen, die von prachtvollen Säulen getragen werden, gleichfalls alte, sehr stark beschädigte Malereien: rechts die Kreuzigung, links die Auferstehung, wobei Christus erst bis zur Brust dem Grabe entstiegen ist, und in der Mitte den Heiland in der Mandorla.

In die Zeit um 1200 wird ein Wandgemälde in der Vorhalle einer Ruine, der Wiedenkirche des obersächsischen Städtchens Weida, südlich von Gotha, anzusetzen sein. Ein seitlich gestrecktes, von einem Holzrahmen eingefaßtes Rechteck weist bei scharfem Zusehen einen Tod Mariä auf. Zwar sind noch einige schwache Farbenreste zu entdecken. Doch gleicht das Ganze in seinem jetzigen verwahrlosten Zustande mehr einer Umrißzeichnung. Ursprünglich hat sich das Gemälde rechts und links fortgesetzt. Erhalten sind nur sieben Apostel, die das Lager der Mutter Gottes umstehen. Es ist eine gute, sehr lebhaft gezeichnete Komposition mit glücklicher Ausprägung der Affekte. Von oben her neigt sich Christus gegen die Lagerstatt und empfängt aus den Händen eines Engels liebevoll die Seele seiner eben verschiedenen Mutter[2].

Kaum zu erkennen sind sodann einige Malereien in der übrigens sehr hellen Krypta der Schloßkirche zu Quedlinburg. Einstens war der ganze Raum ausgemalt, wurde aber später übertüncht. Von den bloßgelegten, matt

---

[1] Vgl. Otte, Kunst-Archäologie II 761.

[2] Abbildung bei Klopfleisch, Drei Denkmäler, Tafel 4; dazu S. 35 ff.

schimmernden Bildern lassen sich bestimmen die Auferweckung des Lazarus, die Speisung der Fünftausend und die Bergpredigt. In der Grabkapelle der Stiftskirche zu Gernrode ist die Auferstehung des Heilandes noch sichtbar. Die in den Kalkputz eingeritzten Zeichnungen an der Außenwand des Magdeburger Domkreuzganges haben wohl als die Reste einer Malerei zu gelten, deren Farben verschwunden sind: Kaiser Otto I. zwischen seinen beiden Gemahlinnen Editha und Adelheid, dann eine Reihe von Magdeburger Erzbischöfen, vermutlich aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts. Beträchtlich später mögen die fast zerstörten Bilder der Ottonen an den Pfeilern der Krypta in der verfallenen Klosterkirche zu Memleben entstanden sein. An der Nordseite sind es gekrönte Männer, an der Südseite gekrönte Frauen, durchweg Figuren von ritterlicher Eleganz und Anmut[1]. In der Stiftskirche zu Königslutter bei Braunschweig fand man nach Entfernung der Tünche in dem Apsisgewölbe als ursprüngliche Malerei einen thronenden Christus in der Mandorla, zu beiden Seiten die Patrone der Kirche, Petrus und Paulus, und etwas tiefer die Symbole der Evangelisten. Unterhalb des Gesimses traten drei Engel hervor und auf den Fensterwänden Johannes der Täufer mit noch drei andern Heiligen[2]. Entwertet sind durch Restauration die Wandmalereien der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und die Darstellung des Todes der hl. Elisabeth auf der Rückwand des Baldachins über ihrem Grabe zu Marburg[3].

Auf westfälischem Boden hatte die Wandmalerei des hohen Mittelalters eine bevorzugte Heimstätte in Soest. Die Bilder der auch mit farbigem Außenschmuck[4] bedachten Münsterkirche St Patroklus verteilen sich auf das 12. und 13. Jahrhundert. Im Jahre 1166 entstanden die Gemälde in der Hauptapsis, eine Kolossalfigur Christi auf reichem Thronsessel und umgeben von einer regenbogenfarbigen Mandorla, außerhalb deren die vier Evangelistensymbole angebracht sind. Tiefer unten sind rechts und links vom Heiland in Überlebensgröße sechs Figuren so angeordnet, daß der Mutter Gottes Johannes der Täufer, dem Apostel Petrus St Paulus und dem Diakon Stephanus St Laurentius entspricht. Sämtliche Gestalten sind voll Kraft und Würde.

Unterhalb dieser Gruppe läuft ein Fries von 29 Feldern, welche abwechselnd Brustbilder von Heiligen und geometrische Verzierungen enthalten.

---

[1] Abbildung bei Janitschek, Malerei 153.

[2] Vgl. über die alte und neue Malerei der Stiftskirche Adolf Lüders, Der Kaiserdom zu Stift Königslutter, Königslutter 1904, 27.

[3] Über teilweise verschwundene Wandmalereien auf der Wartburg s. ‚Die Wartburg' 44 118.

[4] Solchen weist auch das Äußere der Petrikirche in Soest auf.

Die Chorwand aber ist zwischen und neben den drei großen Fenstern mit vier riesenhaften nimbierten Kaisergestalten geschmückt[1].

Diese ganze Komposition erinnert lebhaft an ein ähnliches Bild in der Kilianskirche zu Lügde im Regierungsbezirk Minden. Der Unterschied zwischen beiden besteht nur darin, daß in Lügde die Figuren der hll. Stephanus und Laurentius fehlen und daß an die Stelle der Kaiser Apostel getreten sind.

Aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammen im St Patroklus-Münster die Gemälde des Marienchörchens der Chorapsis des nördlichen Seitenschiffes: Maria mit dem göttlichen Kinde inmitten der drei Könige aus dem Morgenlande auf der einen Seite, des Erzengels Gabriel samt Joachim und Anna auf der andern. Weiter unten sind das Bild des Patrons, des hl. Patroklus, dann in Medaillons Brustbilder von Propheten, ferner David, Salomon und andere Vertreter des Alten Testaments eingefügt.

Einen sehr merklichen ästhetischen Fortschritt bezeichnen diesen Leistungen gegenüber die kolorierten Umrißzeichnungen im Ostchor der dem Patroklusdom benachbarten Nikolaikapelle: Christus, die zwölf Apostel und St Nikolaus, aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, vielleicht das Werk eines 1231 urkundlich ehrenvoll erwähnten Malers Evervin von Soest. Besonders der Kopf des Heilandes ist von hoher Schönheit und individueller Auffassung[2].

Ein glänzendes Beispiel spätromanischer Ausmalung bietet die Kirche Sta Maria zur Höhe oder, wie sie im Volksmunde heißt, die Hohnekirche in Soest[3]. Die Malerei besteht in reinen Ornamenten und in figürlichen Darstellungen. Jene, zu Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden, schmücken heute noch die Gewölbe des Mittelschiffes und der Seitenschiffe, bedeckten aber einstens auch den Chor, unter dessen Figuren man sie gefunden hat. Sie stehen auf weißem Grunde und begleiten in stetig wechselnden Motiven die einzelnen Grate. Neben diesen Arabesken füllen Fabeltiere die Gewölbekappen. Kandelaberartige Verzierungen im Mittelschiff und Rankenbäume in den Seitenschiffen rufen ganz ähnliche Gebilde der römischen Katakomben ins Gedächtnis. Den Schlußsteinen sind schuppenförmige Umrahmungen beigegeben, und die massiven Pfeiler scheinen durch gemalte Friese ihre Schwerfälligkeit verloren zu haben. Architektonische Malerei schmückt auch die Fenster mit Säulen und Bogen, während die Wände mit gemalten Teppichen geziert sind, von denen

---

[1] Schmitz, Malerei in Soest 20 ff, mit Abbildung.

[2] Aldenkirchen, Die mittelalterliche Kunst in Soest 7 ff. Schmitz a. a. O. 87 ff, mit Abbildung.

[3] Abbildung bei Borrmann, Wandmalereien, Tafel 2—4 17—20 25. Schmitz a. a. O. 70 ff. Sancta Maria in altis im Gegensatze zur Sancta Maria in palude, der Wiesenkirche.

aber nur die mit den originellen Mustern im Norden und im Süden in das hohe Mittelalter zurückreichen.

Von den bildlichen Gemälden verdienen besonders die auf blauen Grund gesetzten Szenen im Hauptchor Beachtung. Hier thront Maria, in der rechten Hand ein Lilienzepter, mit dem göttlichen Kinde, das in der Linken eine Schriftrolle hält. Mutter und Kind werden von einem Dreipaß umrahmt, vielleicht ein Hinweis auf die heiligste Dreifaltigkeit. Zu beiden Seiten des Thrones huldigen der Himmelskönigin und dem Unendlichen auf ihrem Schoß zwei Engel und zwei ältere männliche Gestalten, von denen die eine als Johannes der Täufer deutlich erkennbar ist. Zu Häupten der Gottesmutter schwingen zwei Engel ihre Weihrauchfässer.

Alle diese Figuren bilden gewiß einen prächtigen Hofstaat für die Hauptgruppe. Indes er hat dem Künstler noch nicht genügt. Rings um das ganze Chorgewölbe sind abwechselnd zu zwei und drei sechzehn Engel mit hochgeschwungenen, die Köpfe weit überragenden Flügeln so gruppiert, daß die Endpaare auf beiden Seiten sich an den Thron und dessen nächste Umgebung anschließen. Die meisten dieser Himmelsfürsten tragen ein Zepter oder eine Kugel mit daraufstehendem Kreuz.

Dieses Apsisgemälde ist in Zeichnung und Ausführung eine höchst gelungene Leistung, deren innerer Wert durch die im übrigen treffliche Renovierung nicht gestiegen ist. Im Gegenteil: eine gute Photographie der ursprünglichen Anlage zeigt, daß beispielsweise der herrliche Kopf der Mutter Gottes durch die Aufbesserung eher verloren hat. Das Köpfchen des Christkindes war vollständig zerstört und mußte ersetzt werden.

Das mittlere Bild samt dem Engelreigen von höchster Eleganz wird von einem breiten Fries mit fünf Medaillons eingeschlossen, in denen alttestamentliche Propheten auf Schriftbändern messianische Weissagungen verkünden.

In den vier Eckzwickeln des Gewölbes folgen ebensoviele typische Bilder: die Verheißung der Geburt Isaaks an Abraham, Isaaks Opfer, die eherne Schlange und die Witwe von Sarepta, welche vom Propheten Elias zur Zeit der Hungersnot um Speise angegangen wird und diesem erwidert: ‚Siehe, ich lese zwei Stücke Holz auf, um hinzugehen und für mich und meinen Sohn Brot zuzubereiten, daß wir essen und sterben.‘ [1] Die Witwe ist so dargestellt, daß sie die zwei Hölzer kreuzweise übereinandergelegt dem Propheten entgegenstreckt. Wie die übrigen Bilder enthält also auch dieses eine sinnige Beziehung auf Christus und seinen Kreuzestod.

Zwei weitere alttestamentliche Vorbilder zieren die östliche Wand desselben Chors: links Daniel, dem in der Löwengrube Habakuk Speise bringt, und

---

[1] 3 Kg 17, 12.

rechts Moses, der mit dem Stabe dem Felsen Wasser entlockt; darunter entsprechend der zwölfjährige Knabe Jesus im Tempel und die Taufe Christi. Die beiden erstgenannten Typen kehren in den römischen Katakomben, auch in der altchristlichen Kunst des Orients häufig wieder. Daniel ist das Sinnbild der dem Höllenrachen entkommenen Menschenseele, das dem von Moses berührten Felsen wunderbar entströmende Wasser ein Vorbild der Taufe.

Die beiden Gemälde auf der rechten Seite des dreiteiligen östlichen Fensters in der Hohnekirche zu Soest sind mithin leicht verständlich. Nicht so klar ist dagegen die vom Künstler oder vielmehr von seinem Ratgeber beabsichtigte Beziehung zwischen Daniel und dem zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel. Unter diesen Gemälden sieht man in einer Nische rechts die Kreuzigung, links das Martyrium des ersten Blutzeugen Stephanus, welcher ebenso wie sein göttlicher Meister in heroischer Liebe für seine Peiniger um Gnade gefleht hat [1].

Es ist klar, daß sämtliche Gemälde des östlichen Chors in innigstem Zusammenhang mit Christus und seinem Kreuzestode stehen. Zunächst fällt dem Eintretenden allerdings die mächtige Gestalt der Mutter Gottes auf. Indes diese bevorzugte Stellung im Rahmen des Ganzen kommt ihr nur zu, weil aus ihr das Heil der Welt hervorgegangen ist. Inhaltlich ist es Christus, der den Gemäldezyklus beherrscht.

Der Opferidee dient auch das Bild im östlichen Chorschluß des südlichen Seitenschiffes: Gott Vater, dem Abel ein Lamm und Kain eine Garbe weiht. Dazu die Inschriften: bei Abel: ‚Ein fettes Opfer will ich darbringen', bei Kain: ‚Siehe, Früchte bringe ich dir, aber das Herz behalte ich für mich.' Der gläubige Beter sollte durch die Betrachtung dieser Begebenheit gemahnt werden, voll und ungeteilt zu opfern, wie es Abel und in weit höherem Sinne Christus getan hat.

Im Chor des nördlichen Seitenschiffes ist die Krönung Mariä dargestellt; Begleitfiguren sind Magdalena und die im Mittelalter viel verehrte hl. Katharina, deren Legende an der apsidalen Wand in vier Abteilungen erzählt wird [2]: wie sie sich weigert, das Götzenbild anzubeten, wie sie vor dem Kaiser Maximin die heidnischen Gelehrten in wissenschaftlicher Fehde besiegt, wie die Engel das für sie bestimmte Marterwerkzeug, das Rad, zerschlagen, von dessen Splittern die Henker getroffen werden, wie endlich Katharina auf Befehl des Kaisers enthauptet werden soll. Todesmutig sieht die Heilige andere Christen, die gestärkt wurden durch Katharinas Beispiel, unter dem Schwerte fallen, das auch ihren Nacken treffen wird. Die blutige Härte der Szene wird durch

---

[1] Apg 7, 58 ff.

[2] Abbildung bei Schmitz, Malerei in Soest, Tafel 7.

einen ungemein lieblichen Zug gemildert; denn eine Glaubensgenossin und Freundin schmiegt sich innig an die Heldin, um gemeinsam mit ihr für Christus in den Tod zu gehen.

Auf der gleichen Höhe der Technik wie diese Gemälde stehen die Bilder einer kleinen Fensternische an der Nordwand derselben Kirche. Diese Vertiefung ist zu einem heiligen Grabe umgewandelt und mit entsprechenden Gemälden aus der Geschichte des Leidens und der Glorie des Herrn verziert worden. Monumentale Erhabenheit und Würde ohne alle Steifheit zeichnen auch diese mit einfachen Mitteln hergestellten Leistungen aus.

Dieselbe Kirche besitzt ein großes, hölzernes Scheibenkreuz, an dem sich Malerei und Skulptur zugleich betätigt haben. Der Kruzifixus ist abhanden gekommen. Erhalten aber sind die runden Schnitzbilder zwischen den Kreuzesbalken: der Einzug des Herrn in Jerusalem, Jesus im Garten Gethsemane, der Judaskuß und die Verspottung. Erhalten sind auch die viereckigen Schnitzereien an den Enden des Kreuzes: die Grablegung, Christus in der Unterwelt, die Auferstehung und die Himmelfahrt. Die Flächen aber, welche zwischen diesen schönen Reliefs und dem Kreuze auf der Scheibe frei geblieben sind, wurden mit Leinwand überzogen und diese mit geschmackvollen Arabesken bemalt. Die lateinische Inschrift am Rande des Kreises wendet sich an den Beschauer und enthält in deutscher Übersetzung die Mahnung:

Schau, was ich leide für dich, und folge, wohin ich dich führe.
So behandeln sie mich, daß Leben durch Tod dir gebühre[1].

Der untere, flügelartige Ansatz mit 36 von Kreisen und Quadraten umgebenen gemalten Figuren ist erst im 15. Jahrhundert hinzugekommen.

Nordöstlich von Dortmund besitzt die Kirche des Dorfes Methler, von den Bahnstationen Courl und Kamen ungefähr gleichweit entfernt, sehr bedeutende Wandmalereien[2]. Der kleine, frühgotische Bau ist eine dreischiffige Hallenanlage mit nur zwei Jochen und einer Apsis. Diese an den drei Wänden mit je einem Fenster versehene Apsis sowie die östlichen Enden der Seitenschiffe sind im 13. Jahrhundert bemalt worden. Bei der Restauration waren die Bilder der Seitenschiffe nur teilweise noch erkennbar.

Die alles beherrschende Figur im Chorgewölbe ist Christus, eine hehre Erscheinung mit goldener Krone und auf goldenem Sessel. Christus ist gedacht

---

[1] Karl Josephson, Die Kirche Mariä zur Höhe in Soest i. W. und ihre mittelalterlichen Malereien, Soest 1905. Vgl. Aldenkirchen, Die mittelalterliche Kunst in Soest 19 ff; Abbildung des Scheibenkreuzes auf Tafel 3, bei Hermann Schmitz, Soest, Leipzig 1908, 35, und bei Clemen, Die rheinische und die westfälische Kunst 98.

[2] Abbildung bei Borrmann, Wandmalereien, Tafel 5 f. Schmitz a. a. O. 82 ff.

als der Anfang und das Ende; daher rechts und links von seinem Haupte Alpha und Omega. Die Mandorla halten, wie auch sonst öfter, zwei Engel. Tiefer, neben dem Fenster, befindet sich in trefflicher Ausführung eine Verkündigung. In den Zwickeln des Gewölbes stehen Figuren von Heiligen, darunter etliche Bischöfe, ferner Barbara und Magdalena. An den drei Wänden der Apsis sind die zwölf Apostel und über ihnen andere Heiligengestalten, an der Nordwand auch die Patronin der Kirche, Margareta mit dem Drachen, angebracht. Unter den Aposteln lassen sich Petrus und Paulus und an der Südseite Philippus mit dem Kreuzesstabe deutlich erkennen.

Diese etwa 20 Himmelsbewohner sind wie eine Ehrengarde des Königs der Glorie aufgefaßt, aber ohne markierte innere Beziehung zu ihm oder zueinander, jede für sich, monumental. Die Gewandung ist in Farbe und Faltung ansprechend, an den Figuren der Decken aufs reichste ausgestattet. Dagegen sind die Hände einigemal verzeichnet. Was den Malereien in Methler aber einen besondern kunsthistorischen Wert verleiht, ist die in ihnen durchgeführte Schattierung.

Einen der ausführlichsten Bilderzyklen, der im Laufe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts nach und nach entstanden sein mag, besitzt der Dom zu Braunschweig. Doch geht nur ein Teil der heutigen Ausmalung auf Reste aus jener Zeit zurück. Es sind die Gemälde der Vierung, des südlichen Querschiffes und des Chorquadrats. An Stelle der jetzigen Christusfigur in der Apsis wird einstens ein ähnliches Bild gestanden sein, das zu Grunde gegangen ist.

Die Bilderfolge nimmt ihren Anfang im Gewölbe des Chorquadrats mit dem Sündenfall; über diesem wächst der Stammbaum Christi empor und endet mit dem Engelsgruß an Maria; dazu als alttestamentliche Typen die Geburt Isaaks, der brennende Dornbusch und an den Seitenwänden hoch oben das Opfer Abels und Kains, der seinen Bruder erschlägt, die Opferung Isaaks und die eherne Schlange. An den Wänden des südlichen Querarmes werden in der Höhe die Figuren der klugen und törichten Jungfrauen sichtbar, dann einige glorreiche Geheimnisse aus dem Leben des Herrn bis zur Himmelfahrt. Im Gewölbe desselben Querarmes thront Christus mit Maria, umgeben von Engeln und Heiligen[1].

Das Vierungsgewölbe zeigt in der Mitte das Lamm Gottes, ringsherum die Geburt Christi, die Darstellung im Tempel, die frommen Frauen am Grabe, den Gang nach Emmaus und die Herabkunft des Heiligen Geistes. Den Rahmen dazu bildet der zwölftürmige Mauerring des himmlischen Jerusalems, aus dessen Toren die zwölf Apostel hervortreten, jeder mit einem Glaubensartikel auf einem Spruchbande.

[1] Abbildung bei Borrmann, Wandmalereien, Tafel 21.

Dazu kommen die Bilderfolgen an den unteren Teilen der Wände: an der Nordseite des Chorquadrats und in den zwei ersten Reihen der Südseite Erzählungen aus dem Leben Johannes des Täufers und des heiligen Bischofs Blasius, der Patrone des Gotteshauses, in der dritten Reihe der südlichen Wand Szenen aus dem Leben des hl. Thomas Becket (Bild 80 auf Tafel 21). Die Beziehung dieses Erzbischofs von Canterbury zur Stiftskirche in Braunschweig war gegeben durch Mathilde, die Gemahlin des Erbauers, Heinrichs des Löwen, dessen Schwiegervater, König Heinrich II. von England, die Ermordung Beckets verschuldet, aber auch gebüßt hat. An den unteren Partien der Wände im südlichen Seitenschiff sind Szenen aus den Christenverfolgungen und aus der Geschichte des heiligen Kreuzes, seine Auffindung durch Helena [1] und seine Erhöhung durch Heraklius, wiedergegeben.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß allen diesen Gemälden ein einheitlicher Plan zu Grunde liegt. Die leitende Idee dessen, der den Zyklus entworfen hat, war der Opfertod Christi. Auf ihn deuten die Vorbilder des Alten Testaments, auf ihn zielte ab das ganze irdische Leben des Heilandes, ihn haben durch heldenmütige Nachahmung verherrlicht die Blutzeugen des christlichen Glaubens.

Demselben Grundgedanken werden auch die übrigen Gemälde aus der ersten Zeit der Braunschweiger Stiftskirche gedient haben. Alt sind im Bogen der, von Westen aus, ersten nördlichen Arkade des Hauptschiffes die drei Medaillons mit Engeln und die Heiligenfiguren an der nördlichen Pfeilerreihe. Den ersten dieser Pfeiler im Westen schmückt eine schöne Verkündigung, darüber ein Engel mit Rauchfaß [2]. Hier fanden sich auch vier lateinische Hexameter, die sich auf einen französischen Maler Johannes beziehen, der also wenigstens in diesem westlichen Teile der Kirche gearbeitet hat und seinem Künstlerstolz durch einen Spruch von echt humanistischem Gepräge Ausdruck gab: ‚Wenn ich die Körper, die ich zu bilden weiß, auch zu beleben wüßte, verdiente ich zu thronen mit den Göttern.‘ [3]

---

[1] Abbildung ebd., Tafel 60.

[2] Vgl. Borrmann a. a. O., Tafel 26; Dohme, Baukunst 44/45; Kuhn, Kunstgeschichte III 195 197; Janitschek, Malerei 154/155; Oskar Doering, Braunschweig, Leipzig 1905 (Berühmte Kunststätten Nr 31), 67 ff; Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim I 237 ff, mit Literatur.

[3] Norint hoc omnes, quod Gallicus ista Iohannes
Pinxit. Eum petis hic Deus ut det vivere Brunswic.
Iohan. Wale.
Que scio formare, si scirem vivificare
Corpora, deberem merito cum diis residere.

Hasak, Bildhauerkunst 12. F. de Mély, Les Primitifs français 12 f. — S. 17 und 89 heißt es irrtümlich, daß Johannes zu Braunschweig im Jahre 1145 gemalt hat.

Völlig neu sind die Dekorationsmalereien im Hauptschiff und die Bilder im nördlichen Querarm. Die letztere, moderne Arbeit steht hinter jenen Kompositionen, welche alten Spuren folgen konnten, entschieden zurück. Aber auch die Restaurationsarbeit erweist, wie versichert wird, mit ihren etwas aufdringlichen Farben die schlichte Würde und zarte Anmut des Originals nicht. Nach dem beachtenswerten Urteil eines Mannes[1], welcher die alten Gemälde noch gesehen hat, ‚bestanden diese in wenig mehr als in Umrissen, die leicht, fast nur andeutungsweise mit Farbe gefüllt waren und nicht den Eindruck des Harten und Grellen machten, der jetzt das Auge beleidigt. Den Hintergrund bildete meist ein einfacher blauer Farbenton, auf dem sich die Umrisse der Figuren leicht absetzten und der die Lokalfarben nicht herabdrückte, sondern ihnen Relief gab. Die feinen und edeln Typen der Köpfe, die hier etwas spitz Zulaufendes haben, die schlanken Gestalten, die Verzierungen erinnern vielfach an die Kompositionen von St Michael zu Hildesheim, nur daß jene in der Einteilung noch schöner, im Charakter noch strenger und würdevoller sind.‘

Wie dem auch sei, jedenfalls wirkt die Farbenpracht, die über das ganze Innere des Braunschweiger Domes ausgegossen ist, auf das Auge des Beschauers nur günstig und läßt ihn bei dem Reiz des bunten Schmuckes, den die Gegenwart bietet, an eine größere Vornehmheit der alten Kunst kaum denken.

Ein breites Wandgemälde aus den letzten Dezennien des 13. Jahrhunderts befindet sich über dem inneren Nordportal des Doms zu Münster. Sein kulturgeschichtlicher Wert überragt den rein künstlerischen, wobei allerdings zu beachten ist, daß die Übermalung im 15. Jahrhundert möglicherweise einen guten Teil der Schuld trägt, daß die Arbeit heute den Eindruck der Handwerksmäßigkeit hervorruft. Dargestellt sind die vier friesischen Gaue, wie sie dem hl. Paulus, dem Patron dem Domes, ihre Gabe darbringen. Die Abhängigkeit der friesischen Landschaften von der geistlichen Herrschaft kommt dabei wirksam zur Geltung. In der Mitte des Bildes steht der hl. Paulus mit Schwert und Schriftrolle. Rechts und links nahen sich die ihm ergebenen Bauern in vier Gruppen zu je sechs bis sieben Mann. Ihre Gewandung, ihre Fußbekleidung, ihre Hüte und Kappen sowie ihre Bewaffnung liefern ein getreues Zeitbild. Die Bewegungen der einzelnen Figuren sind lebhaft und natürlich, die Gesichter in ihrem jetzigen Zustande wenig individuell. Ihrem Herrn bringen sie ein Pferd, ein Rind, zwei Lämmer, Milch, Früchte und Brote[2].

---

[1] Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V 525.

[2] Abbildung bei Janitschek, Malerei 152 153. Vgl. L. Perger, Ein altes Wandgemälde im Dom zu Münster (mit Abbildung), in der Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde, N. F. X, Münster 1859, 373 f.

Weiter gegen Norden und gegen Osten werden Wandmalereien aus dem hohen Mittelalter immer seltener. Doch fehlen sie auch hier nicht ganz. In der bunten Kapelle am Dom zu Brandenburg sind die figürlichen Gemälde aus dem 13. Jahrhundert zerstört, und nur die farbige Hervorhebung des architektonischen Gerüstes ist geblieben[1]. Als im Jahre 1900 die Pfarrkirche des schlesischen Dorfes Strehlitz am Zopten ausgemalt werden sollte, traten unter dicken Tüncheschichten alte Bilderreste zu Tage. Man sah Malereien aus dem 17. Jahrhundert, dann unter diesen andere, die noch um 400 Jahre zurücklagen. Der Umfang dieser Gemälde aus so früher Zeit in einer Gegend, welche derlei sehr wenig bietet, ließ den Fund als kunstgeschichtlich hochbedeutsam erscheinen. Da Zeichnung und Farben noch sehr vollständig waren, standen der Restauration keine besondern Schwierigkeiten im Wege.

Gemalt wurde im 13. Jahrhundert nur der östliche Teil der Kirche, nicht auch das Langschiff. Ein Teil des Gewölbes ist reich besetzt mit Sternen in verschiedenen Farben, auf dem andern sieht man den Baum des Paradieses, den Erzengel Michael, die Könige David und Salomon, die Propheten Isaias und Daniel. Die drei Wandflächen des Chors zeigen über einem Blumenmuster von 1,20 m Höhe verschiedene Szenen aus dem Neuen Testament: Mariä Verkündigung, Christi Geburt, die Huldigung der drei Könige aus dem Morgenlande, die Flucht nach Ägypten, den bethlehemitischen Kindermord, den zwölfjährigen Jesus im Tempel, das Weltgericht samt den klugen und törichten Jungfrauen, die Vorhölle und die Hölle — eine stattliche Bilderfolge, die in leicht faßlichem Ideengange den Pfarrkindern von Strehlitz wie in einer Bilderbibel die Grundgeheimnisse der Offenbarung vom Sündenfall bis zum entscheidungsvollen Abschluß alles Irdischen vor die Augen stellte[2].

In anderer Weise verfolgte denselben Zweck der Gemäldezyklus in einer kleinen pommerschen Kirche. In der Nähe von Greifswald liegt, mit der Kleinbahn zu erreichen, das Rittergut Behrenhoff mit einem alten Gotteshause, das nach mancherlei Wandlungen ein Hauptschiff mit einem südlichen Seitenschiff und einem gerade abgeschlossenen, jetzt flach gedeckten Chor behalten hat. An den drei Wänden dieses Chors sind Malereien aus dem 13. Jahrhundert angebracht, leider unterbrochen durch später entstandene Fenster. Das Wasser, welches von dem Rand des nördlichen dieser Fenster

---

[1] Abbildung bei Borrmann, Wandmalereien, Tafel 33 f.

[2] Vgl. ‚Schlesische Volkszeitung' 1902, Nr 29. Die mittelalterlichen Gemälde der katholischen Kirche zu Leutmannsdorf, Kreis Schweidnitz, sind nach dem 13. Jahrhundert entstanden. Vgl. ‚Schlesische Volkszeitung' 1903, Nr 407.

herabtropfte, löste allmählich die weiße Tünche auf und brachte die Farben zum Vorschein. Das geschah am Ende des vorigen Jahrhunderts. Seitdem sind jene Bilder, die man, zuweilen nur mit vieler Mühe, erkennen konnte, aufgefrischt worden.

Als erstes Gemälde ist der Sündenfall auf der Südwand des Chors zu betrachten. Adam und Eva stehen vollkommen unbekleidet rechts und links vom Baum der Erkenntnis, in dessen reicher Blätterkrone eine Menge Äpfel hängen. Um den Stamm des Baumes ringelt sich eine dicke, weiße Schlange, die in einen menschlichen Kopf endigt, auf dessen Antlitz und in dessen Blick sich Lieblichkeit und Schlauheit paaren. Im Munde hält die unheimliche, der Eva zugewandte Gestalt einen Apfel.

Im Paradiese hat das Sündenelend seinen Anfang genommen. Ihr Ende findet die nicht vergebene Sünde in der Hölle. Diese ist auf der gegenüberstehenden Nordwand des Chors dargestellt, aber unverkennbar mit Lücken. Ganz zur Linken öffnet sich der mit Zähnen bewehrte Rachen des höllischen Ungetüms, das etwa ein halbes Dutzend nackte Gestalten in sich aufgenommen hat. Davor machen sich häßliche Teufel mit andern Verdammten zu schaffen. Eine Frau zapft ein Faß an, während ihr ein Teufel von oben her eine siedende Flüssigkeit über den Kopf schüttet. Weiter nach rechts werden etwa 15 Personen von Teufeln dem höllischen Schlunde neu zugeführt; alte und jugendliche Sünder, geistliche und weltliche, Mann und Frau, hoch und niedrig. Einen König kennzeichnet die Krone, einen Bischof die Mitra. Auch zwei Mönche sind darunter. Vermutlich um sie deutlich als solche zu kennzeichnen, erscheinen sie in ihrer Ordenstracht, der eine mit langer, spitzer Kapuze. Die übrigen Figuren sind unbekleidet, der König in voller Gestalt, von einem Bischof ist nur der Kopf sichtbar. Auf derselben Nordwand ist zu äußerst nach Osten noch eine unbekleidete Figur angebracht, die sicher aus dem Zusammenhang gerissen und ohne ihre jetzt fehlende Umgebung unverständlich ist. Die Tatsache, daß dieses Wandgemälde etwa zwei Dutzend nackte Gestalten aufweist und dazu im Chor, wo sie aller Augen ausgesetzt waren, beleuchtet den gesunden Sinn der Zeit, die offenbar an einem derartigen vernünftig motivierten Aufzug keinen Anstoß nahm, vielmehr in der aufmerksamen Betrachtung des Bildes ein Mittel zu sittlicher Hebung fand.

Der Ursprung der Sünde und ihr Finale — das sind die beiden Pole der Wandmalereien in Behrenhoff. Alles übrige gibt an, wie der Mensch sich, selbst unter den schwierigsten Verhältnissen, von der Sünde freihalten kann und soll, um sich den Himmel zu verdienen. Hierzu gehören die zwölf Apostel, in der oberen Reihe auf die drei Wände des Chors verteilt. Deutlich zu unterscheiden sind Petrus, Paulus, Johannes, Jakobus der Ältere mit dem Wanderstabe, Bartholomäus, Philippus. Die Apostel haben den Menschen

die Lehre des Heils verkündet, damit diese sich hüten vor den Fallstricken Satans und ihm nicht einmal ewig zum Opfer fallen. Die Apostel haben für diese Lehre selbst heiß gestritten und sind als Märtyrer aus dieser Welt geschieden, um die Freuden des nie endenden Himmels zu genießen. Andere Heroen, die sich ausgezeichnet haben im Kampfe gegen die Sünde, sieht man unter den vier Aposteln der Ostwand: Johannes Baptista, einen Bischof ohne Nimbus — es soll Nikolaus, der Patron der Kirche, sein —, ferner eine Heilige mit der Märtyrerpalme, vielleicht Barbara, und schließlich die Königin der Märtyrer, Maria, die von ihrem göttlichen Sohne gekrönt wird. Fast ausschließlich Märtyrer sind es auch, die auf der Südwand zu drei, vier oder fünf in sechs Medaillons als Brustbilder eingezeichnet wurden; unter ihnen Petrus, Laurentius und Katharina. Alle tragen Palmen und Heiligenscheine. Nur in einem einzigen Medaillon sind ein Papst mit einer Kopfbedeckung gleich der Klemens des II. in Bamberg, sowie rechts und links von ihm je ein Bischof ohne Nimben.

Der Grundgedanke der unvollständig erhaltenen Wandmalereien in Behrenhoff läßt sich mithin unschwer dahin bestimmen: Fliehe die Sünde; sie führt unfehlbar ins Verderben. Mit ihr tauschest du gegen einen augenblicklichen Genuß, gleich den Ureltern im Paradiese, großes Leid ein. Das Evangelium, welches die zwölf Boten verkündet haben, sei dein Leitstern. In ihm und unter Fürbitte der Heiligen, die siegreich gestritten, zumal der seligsten Gottesmutter, bist du imstande, auch um den Preis des Lebens dein Heil zu wirken.

Ein abschließendes Urteil über die Malereien in Behrenhoff ist nicht möglich, da das Vorhandene den ursprünglichen Bestand nur sehr mangelhaft wiedergibt. Mit Sicherheit indes läßt sich sagen, daß der Künstler nicht ohne Geschick an seine Aufgabe herangetreten ist. Die Apostelgestalten sind würdig und ausdrucksvoll. In der Verführungsszene wird der trügerische Sinn der Schlange packend veranschaulicht, desgleichen die Wut der Teufel und die klägliche Verfassung der Verdammten. Auch das Bild der Krönung Mariä ist sehr ansprechend.

In dem Hallenbau der Jakobikirche zu Greifswald ist auf dem östlichen Gewölbejoch des Mittelschiffes ein Christus als Richter in der Mandorla sichtbar, wohl nur das Teilstück einer umfassenderen Malerei.

Weit reicher und besser erhalten als in Behrenhoff sind die fast zu gleicher Zeit entdeckten und restaurierten, teilweise ähnlichen deutschen Malereien in der Marienkirche zu Bergen auf der damals unter dänischer Herrschaft stehenden Insel Rügen. Über enge Kreise hinaus kennt man sie indes ebensowenig wie die Behrenhoffer und Strehlitzer. Die Gemälde füllen die Wände des Chors und des Querschiffes. Die vier großen und die zwölf

kleinen Propheten in den Gewölbekappen sind neu. Der Künstler bekundet mehrfach Originalität der Auffassung. Seine Ausdrucksmittel sind geschickt gewählt, und seine Farbensprache ist so, daß sie der Beschauer meist mühelos zu deuten vermag.

Der Zyklus beginnt im nördlichen Querarm des Seitenschiffes, und zwar auf der Westwand oben. Die Bilderreihe ist in der Weise angeordnet, daß zuerst der ganze oberste Streifen auf der West-, Nord- und Ostwand in Betracht kommt. Dann folgen die unteren Reihen, wieder durch sämtliche drei Wände.

Der Inhalt der Malereien im nördlichen Querarm ist zumeist der alttestamentlichen Geschichte entnommen; es sind Darstellungen aus dem Leben des Isaak, des Joseph und des Moses, darunter figurenreiche und stürmische Schlachtenbilder. Der südliche Kreuzarm ist geziert mit Bildern aus dem öffentlichen Leben Jesu von der Versuchung in der Wüste bis zur Kreuzigung. Dazu kommen ein Schutzmantelbild der Mutter Gottes, die 14 Nothelfer und auf der Westwand des nämlichen Kreuzarms die Figur Satans auf der Flucht vor einem Engel, der einen Kelch mit Hostie trägt.

An der Südwand des Chors ist, wie in Behrenhoff, die Hölle, ihr gegenüber an der Nordwand der Himmel gemalt. Ganz eigenartig ist das Bild des Himmels. Der Künstler hat ihn versinnlicht durch Fruchtbäume, an deren Erträgnissen die Seligen sich laben. Vier Engel schütten aus großen, länglichen Gefäßen die Wasser des Lebens aus. Eine Inschrift sagt: Paradisus deliciarum, Paradies der Wonnen, und deutet damit auf die vier Paradiesesströme. Aus Blätterkelchen ragen Köpfe von Seligen hervor, ähnlich wie auf dem ersten Bilde der Holzdecke in St Michael zu Hildesheim. Links unten sitzt ein Harfenspieler, auf dessen Musik ein anderes Figürchen lauscht, das die Hand an das Ohr gelegt hat. Die beiden Gestalten rechts unter der Baumkrone — vielleicht Adam und Eva — sind, als man im Jahre 1899 die Gemälde entdeckte, unbekleidet gewesen [1]. Die Restauration von 1900 bis 1903 hat ihnen Röcklein gegeben. In echt biblischem Geiste ist über dem Lustgarten des Himmels das Bild des auferstandenen Heilandes angebracht.

Das Gegenstück zu diesem großen Gemälde, das Bild an der Südwand des Chors: Christus als ewiger Richter in der Höhe, die Auferstehung der Toten und die Verdammung in der Hölle, bewegt sich in den Bahnen der Tradition. Links unten gähnt der ausgemauerte Rachen des Höllenfürsten; darin von einer Kette umschlungen ein König, ein Bischof und ein Jude, die heraus wollen, aber von einem Engel mit Flammenschwert zurückgewiesen

[1] So hat sie der Kirchendiener des Jahres 1910 gesehen.

werden. Rechts ist die Feuerpein anderer, auch der fünf törichten Jungfrauen, und die Strafe gewisser Sünder im besondern ausgeführt. Dem Geizigen werden durch einen Trichter Goldstücke in den Mund geschüttet, daneben die Qual zweier Spieler, von denen der eine den andern im Zorn ins Auge sticht. Ein Korb mit Büchern und darin ein kleiner Teufel neben der Figur eines Verdammten deutet wohl auf den Wissensstolz. Weiter oben rechts vollzieht sich die Strafe des Räderns. Ein anderer Verbrecher hängt am Galgen. Eine Frau wird von einem Dämon gepeinigt, der eine Peitsche aus Schlangen über sie schwingt.

Also auch in der Wandmalerei der Marienkirche zu Bergen auf Rügen sind markante Züge des Alten und des Neuen Testaments im Verein mit Figuren aus der Geschichte der Kirche so vorgeführt, daß ihre Hinordnung auf einen sittlichen Zweck klar zu Tage tritt. Denn es handelt sich darum, den Beschauer mit Furcht vor der Hölle, mit Abscheu vor der Sünde und mit einem heiligen Verlangen nach den himmlischen Freuden zu erfüllen.

Wand- und Deckenmalereien von der Wende des 13. Jahrhunderts zierten einstens die östlichen Teile des Domes zu Schleswig. Vieles war bei der Restauration verschwunden und wurde durch freie Zutaten ersetzt, so daß es jetzt schwer ist, Altes und Neues zu unterscheiden. Es sind Szenen aus dem Leben des Herrn, die Verherrlichung Mariä, die zwölf Apostel dargestellt und mit besonderer Ausführlichkeit Begebenheiten aus dem Leben des hl. Petrus, des Patrons der Kirche, erzählt.

Einem ganz andern Ideenkreise gehören zwei sicher alte Bilder an, die sich auf der östlichen und westlichen Kappe der Apside des nördlichen Seitenschiffes finden, zwei nur mit einem wallenden Mantel angetane Walküren, die durch die Luft reiten mit einem Horn, die eine auf der Katze, dem Symbol der Freia, die andere mit wild zerzaustem Haar auf dem Besen, dem Symbol des Odin. Diese dem germanischen Heidentum entlehnten merkwürdigen Figuren sind heute vollständig aus dem Zusammenhang gerissen und daher einer sichern Deutung nicht fähig. Vielleicht sind sie als Spielereien des mittelalterlichen Humors aufzufassen, vielleicht hatten sie als Teilstücke eine Rolle in einem verschwundenen Gemälde und waren die Vertreterinnen der heidnischen Mächte, welche durch das Christentum besiegt worden sind[1].

---

[1] Vgl. Richard Haupt, Heidnisches und Fratzenhaftes in nordelbischen Kirchen, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1897, 209 ff, mit Abbildung; ders., Die Domkirche St Petri zu Schleswig, Schleswig 1905, 23 34. Die Malereien im Schwahl oder Kreuzgange stammen aus dem 15. Jahrhundert. Vgl. Hotzen, Die mittelalterlichen Wandmalereien im Kreuzgange und im Dom zu Schleswig, in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XI (1900) 11 ff.

In der Kirche von Meldorf, der Hauptstadt des Kreises Süderdithmarschen, sind bei den Wiederherstellungsarbeiten im Jahre 1879 unter dem Kalkanstrich der Wände und der Gewölbe mehrere übereinander liegende Malereien entdeckt worden. Im Langschiff gab es deren drei, von denen die letzte aus dem 17. Jahrhundert stammte. Am besten erhalten waren die Gemälde am Gewölbe des nördlichen Querschiffs, dessen acht Kappen in Kreisringen um den Mittelpunkt mit nicht immer chronologisch angeordneten Szenen des Alten und Neuen Testaments geschmückt waren. Diese spätromanischen Bilder etwa aus der Mitte des 13. Jahrhunderts erwiesen sich als eine tüchtige Arbeit und sind trefflich renoviert worden.

Der Bilderzyklus beginnt mit der Schöpfung und ist sinnig so durchgeführt, daß die untereinander liegenden Darstellungen mehrfach in einem inneren Zusammenhang stehen. Um ein Beispiel anzuführen: Den Gemälden in den vier Feldern des ersten Kreisausschnittes ist gemeinsam der Begriff der Belebung. In dem Zwickelfelde ist Gott der Herr zu sehen, wie er die Natur belebt, im zweiten Christus, wie er am Ölberge die Jünger aus dem Schlafe weckt, im dritten sehr dramatisch, wie er den Jüngling zu Naim ins Leben zurückruft, und im vierten, wie er selbst, dem Grabe erstanden, der Maria Magdalena erscheint, sie zur Zeugin seines neuen Lebens macht und ihr, der Tiefbetrübten, neues Leben mitteilt.

Die Figuren sind durchweg frisch und der Natur abgelauscht, die Gesichtszüge kraftvoll und edel, stets dem geschilderten Vorgange entsprechend. Dabei fehlt es nicht an originellen und humoristischen Zügen. So trägt die Schlange den Kopf eines Puters, des Symbols der Eitelkeit. Durchaus charakteristisch ist in dieser Beziehung die Art, wie der Künstler die Eva an verschiedenen Stellen vorgeführt hat. Offenbar soll auch ihre Eitelkeit lächerlich gemacht werden, wenn sie, im übrigen vollständig unbekleidet, doch der Ohrringe nicht entbehren wollte. Bei der Flucht aus dem Paradiese spielt Eva, die doch den Adam verführt hatte, die Altkluge und Überlegene, wenn sie sich zu ihrem Gatten umwendet und ihm mit erhobenem Zeigefinger bedeutet, daß die Naschhaftigkeit doch recht fatal sei. Eva selbst aber wird in beschämender Weise an diese ihre Naschhaftigkeit erinnert, wenn sie am Spinnrocken sitzend und mit dem einen Fuße die Wiege, in der ihre zwei Kinder liegen, schaukelnd es erleben muß, daß ihr, der Mutter, von Kain ein Apfel vorgehalten wird. Eine Zutat eigener Erfindung ist auf dem Bilde, das den Gang nach Golgatha darstellt, die Hilfeleistung der Mutter Gottes oder einer der frommen Frauen, die dem Heiland das Kreuz tragen hilft.

In minder gutem Zustande sind die Gemälde auf den übrigen Gewölben erhalten. An dem der Vierung werden, wie es scheint, Szenen aus dem

Leben des hl. Georg erzählt, an dem des südlichen Querarmes Züge aus den Legenden der hll. Veronika, Nikolaus und Katharina[1].

Die Gemälde in dem kleinen, an der äußersten Grenze des Deutschen Reiches gelegenen Meldorf, die Wandbilder in den mecklenburgischen Kirchen zu Gnoien, Parchim und Lüssow, gleichfalls aus dem 13. Jahrhundert[2], sind beachtenswerte Beweise für die Tatsache, daß man die Malerei allgemein für einen notwendigen Schmuck eines Gotteshauses, zumal eines romanischen, gehalten hat und daß eine Kirche für unfertig galt, die aus Mangel an den nötigen Geldmitteln auf Wandgemälde verzichten mußte.

Auch im deutschen Süden mehren sich die bloßgelegten alten Wandmalereien; doch nur wenige sind von größerem Wert. Für Bayern ist das 12. Jahrhundert sehr fruchtbar gewesen. In Regensburg weist die Stiftskirche zu Obermünster aus dieser Zeit noch Reste eines Jüngsten Gerichtes und Bruchstücke einer Herabkunft des Heiligen Geistes auf[3], die vielleicht um die Mitte des folgenden Jahrhunderts entstanden ist. Noch ins 12. Jahrhundert fallen die Deckenmalerei zu St Emmeram in Regensburg, eine Darstellung der Erlösungsgeschichte bis zu deren Vollendung im himmlischen Jerusalem, ferner die Malereien der Allerheiligenkapelle im Regensburger Domkreuzgang, die Bischofsbilder in der bischöflichen Burgkapelle zu Donaustauf, die Gestalten von Christus, Maria, von Engeln und Aposteln im Karner zu Perschen[4], die primitive, thronende Christusfigur mit erhobener Rechten, auf das linke Knie ein Buch stützend an der Ostwand des Schiffes der oberen Kapelle in Frauenchiemsee[5], die durch zahlreiche Inschriften verbürgten Wandgemälde in der Kirche St Ulrich zu Augsburg, das figurenreiche Bild der Himmelfahrt Christi im Chor der Klosterkirche von Benediktbeuren.

Diese Kunstschätze erhielten einen sehr bedeutenden Zuwachs durch die Entdeckung der romanischen Wandmalereien, welche in der ehemaligen Benediktinerabteikirche, der jetzigen Pfarrkirche zu Prüfening bei Regensburg unter

[1] Vgl. R. Steehe, Die Gewölbemalereien in der Kirche zu Meldorf in Dithmarschen, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1890, 11 ff, mit Abbildung.

[2] Otte, Kunst-Archäologie II 616. Aus Lübeck sind wenigstens Namen von Malern erhalten: Christianus pictor et sculptor imaginum (1293); magister Conradus pictor, der 1250 als des Lübecker Rates nuncius et procurator in der Lombardei zwei Rechtsgelehrte anwerben sollte; Ditmarus pictor (1283 ff); Matthias pictor et sculptor imaginum (1289 ff); Nicolaus pictor, filius Hinrici pictoris (1307). Bei Adolph Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530, Lübeck 1890, 33 ff.

[3] Sighart, Geschichte der bildenden Künste 262. [4] Ebd. 263.

[5] Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. Text 1, Oberbayern 2, München 1901, 1776. Abbildung in dem dazu gehörigen Atlas, München 1906, Tafel 235.

Abt Erbo I. (1121—1162) mit Zugrundelegung der Allerheiligenlitanei und des Offiziums des Allerheiligenfestes ausgeführt wurden[1].

Für das 13. Jahrhundert dürften die aus dem Kreuzgang der Klosterkirche zu Rebdorf bei Eichstätt in das bayrische National-Museum[2] zu München übertragenen Tafeln mit zwölf Wandgemälden die hervorragendste Leistung auf bayrischem Boden sein. Diese Gemälde schildern die Geschicke Daniels und seiner Gefährten in der lebhaften Sprache der gleichzeitigen Miniaturen, an die sie auch als leicht kolorierte Umrißzeichnungen erinnern.

Mehr Zeichnungen als Malereien sind sodann die Brustbilder an dem Spitzbogen des Peterschors im Dom zu Bamberg. Außer mehreren Heiligen, die hier abgebildet sind, ist, wie es scheint, Satan in drei Fratzen vertreten: einmal mit Maske, die seine Krallen vor das Gesicht halten, dann als Junker mit dem Kopfe eines Hahnes, das dritte Mal mit zerzaustem Haupthaar und abstoßendem Gesichtsausdruck[3].

Gut ausgeführte Gemälde sind in der seit längerer Zeit zu Wohnräumen umgewandelten Galluskapelle der Regensburger Dompropstei zu Tage getreten: an der Westwand die Figur des Heilandes, wie er auf einer Eselin sitzend in Jerusalem einzieht, Apostel, die ihm folgen, und auf der andern Seite die ihm entgegenkommenden Bewohner der Stadt; an der Südwand die Versuchung Christi, dem von links der Teufel naht, indem er auf drei am Boden liegende Steine zeigt, und dem von rechts ein heranschwebender Engel auf seinen verhüllten Händen ein Brot darreicht[4].

In der Kirche des kleinen bayrischen Pfarrdorfes Kottingwörth hat sich ein 1889 aufgefundener Zyklus von kunstlosen Wandmalereien aus dem Ende des 13. Jahrhunderts erhalten[5]: achtzehn einzelne Heiligenfiguren, darüber das Opfer Abels und das Jüngste Gericht.

An den Längswänden des Schiffes der Kirche zu Diedenhofen bei Markt-Erlbach in Bayern sind Szenen aus der Legende der hl. Kunigunde dargestellt.

---

[1] Janitschek, Malerei 155. J. A. Endres, Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St Emmeram in Regensburg, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1902, 205 ff. Ders., Romanische Malereien in Prüfening, in ‚Die christliche Kunst‘ II (1905/06) 160 ff. Die Wiederherstellung der Prüfeninger Stiftskirche und ihrer alten Malereien erfolgte durch die rastlosen Bemühungen des um die Kunst und Kunstgeschichte Bayerns hochverdienten Generalkonservators Dr Georg Hager.

[2] Raum 6, 4.

[3] Pfister, Der Dom zu Bamberg 29 f, mit Abbildung.

[4] Adalbert Ebner in der Zeitschrift für christliche Kunst 1891, 285 f.

[5] Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Bd II, Hft 12: Amtsgericht Beilngries, München 1908.

Daß die ehemalige Pfarrkirche des bayrischen Städtchens Greding ausgemalt gewesen sei, war eine im Orte herrschende Überlieferung, die sich 1903 und im Laufe der nächstfolgenden Jahre bestätigt hat. An der Nordwand des Mittelschiffes zeigte sich ein prächtiges Gemälde aus der romanischen Stilperiode: der hl. Martin, dem die Kirche geweiht ist, zu Pferde, wie er seinen Mantel zerteilt. An einem Pfeiler des südlichen Seitenschiffes trat eine Kreuzigungsszene hervor, den Chor schmückt ein wertvolles Gemälde: Christus in seiner Glorie mit den Symbolen der Evangelisten. Dazu kommen Gruppenbilder, die in den Leibungen der Fenster aufgedeckt wurden [1].

Steif sind die Prophetenfiguren, die Darstellungen aus dem Leben Mariä, des Heilandes und das Jüngste Gericht in der Schloßkapelle des fränkischen Forchheim, nicht minder in dem benachbarten Dornstadt die vier Evangelisten, denen der Maler die Köpfe ihrer Symbole aufgesetzt hat. Dagegen bieten in der Kirche Sankt Peter am Perlach die natürliche Bewegung, die anmutige Neigung des Kopfes und der verständnisvoll behandelte Faltenwurf zweier 1893 aufgedeckter Frauengestalten ein schönes Beispiel süddeutscher Malerei in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts [2].

Zur selben Zeit erhielt das Turmgewölbe zu Eschach bei Gaildorf in Württemberg ein Bild Christi in der Glorie, die Sakristei der Marienkirche zu Reutlingen Szenen aus der Legende der hl. Katharina und gegen Ende des Jahrhunderts der Chor der Wandkapelle zu Kentheim im Nagoldtale des Schwarzwaldes am Gewölbe das Bild des triumphierenden Heilandes, über dem Bogen die Verkündigung, an der Wand die Figuren Christi und Johannes des Täufers als der Vertreter des Neuen und des Alten Bundes, sämtlich hagere Gestalten mit großen Köpfen. Um das Jahr 1300 entstanden Malereien zu Schelklingen, Schützingen und Maulbronn: in der Friedhofskapelle zu Schelklingen bei Blaubeuren ein frühgotischer Zyklus von 25 figurenreichen Gemälden aus der Passionsgeschichte und den Heiligenlegenden von teilweise naiver Zeichnung; in der Klosterkirche zu Maulbronn rechts am Triumphpfeiler ein schier mädchenhafter St Christophorus mit dem Jesuskinde in langem Tragröckchen [3]; im Chor der Kirche zu Schützingen bei Maulbronn eine Anbetung des neugebornen Heilandes durch die Könige aus dem Morgenlande, ein Tod Mariä, Figuren von Aposteln und Heiligen samt einem Weltgericht [4].

[1] ‚Augsburger Postzeitung‘ vom 1. Dezember 1907.

[2] A. Schröder, Mittelalterliche Wandgemälde bei Sankt Peter am Perlach, in der Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg XXI, Augsburg 1894, 139 ff.

[3] Abbildung bei Paulus, Maulbronn 69; farbig bei Borrmann, Wandmalereien, Tafel 13.

[4] Otte, Kunst-Archäologie II 612. Janitschek a. a. O. 156.

Aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und aus der ersten Hälfte des nächsten stammen die für die mittelalterliche Symbolik wertvollen, im Jahre 1905 beim Abbruch der Martinskirche zu Ebingen in Württemberg entdeckten Gemälde[1]. Zwei weitere Funde in württembergischen Dörfern brachte das Jahr 1909. Im Turmchor der Kirche zu Lampoldshausen kamen romanische und frühgotische Wandgemälde zum Vorschein. Romanisch ist ein thronender Christus zwischen vier stehenden und zwei knienden Figuren. Die drei das göttliche Kind anbetenden Könige sind frühgotisch, desgleichen die zwölf Apostel oder Propheten. Am Turmgewölbe gewahrt man die vier Evangelisten. Frühgotische Malereien sind sodann in der Kirche zu Bermaringen bloßgelegt worden: Bilder aus dem Leben Christi, eine Apostelreihe, ein großes Weltgericht, Himmel und Hölle[2]. Die vier zu Ende des 19. Jahrhunderts ans Licht gebrachten, gut erhaltenen Bilder im Kapitelsaal des früher mit der Stiftskirche zu Landau in der Pfalz verbundenen Klosters: ein Erzengel Michael, eine Auferstehung Christi, ein Dreifaltigkeitsbild und eine von den Leidenswerkzeugen umgebene Christusfigur, dürften dem 14. Jahrhundert zuzuweisen sein[3], während die Reihe der als Epitaphien gedachten schräg liegenden gemalten Schilde im Chor des nördlichen Seitenschiffes der Dominikanerkirche St Blasius zu Regensburg vielleicht schon vor Ende des 13. Jahrhunderts begonnen wurde[4].

In österreichischen Gebieten ist bisher wenig bekannt geworden. Die Heiligenfiguren in dem Westabschluß der Stiftskirche auf dem Nonnberge bei Salzburg sind das Werk eines tüchtigen Künstlers, aber merkwürdig archaistisch gehalten. Die Analogien mit der Buchmalerei deuten auf die Mitte des 12. Jahrhunderts oder kurz vorher als Zeit der Entstehung[5]. Auch die Wandmalereien im ersten Stockwerk der Stiftskirchtürme zu

---

[1] Archiv für christliche Kunst XXIV 101 ff.

[2] ‚Augsburger Postzeitung' vom 18. Februar 1910.

[3] Abbildung bei Borrmann, Wandmalereien, Tafel 22. Beilage zur ‚Allgemeinen Zeitung' 1897, Nr 179 und Nr 227.

[4] J. A. Endres in ‚Die christliche Kunst' V (1908/09) 265. Vgl. Doering, Kunstdenkmäler 364 ff. — Anfangs 1908 sind in der Barfüßerkirche zu Augsburg fünf überlebensgroße, schwebende Engelfiguren entdeckt worden, welche die einen dem 13., die andern dem 15. Jahrhundert zugesprochen haben. Der letztere Ansatz ist jedenfalls der zutreffendere. Das einstens vom Schiff der Kirche aus sichtbare schöne Gemälde befindet sich jetzt über dem nachträglich tiefer gelegten Gewölbe.

[5] Buberl, Wandmalereien [mit guten Illustrationen] 21 29; über die byzantinische Stilherkunft der Nonnberger Malereien ebd. 52 ff. Durch das Werk Buberls haben die Nonnberger Wandmalereien die erste gründliche Behandlung erfahren. Vgl. Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens 1911, 159.

Lambach und in der sie verbindenden Zwischenhalle lehnen sich eng an die altchristliche Darstellungsweise an. Die hier besterhaltenen Bilder gehören einem Zyklus an, welcher die Geschichte der heiligen drei Könige ausführlich erzählt. Im Karner zu Tulln sind die spärlichen Überreste eines Weltgerichts mit den klugen und törichten Jungfrauen restauriert worden[1]. Wie diese, so entstanden wohl auch die Anbetung der heiligen drei Könige, die riesige Mariengestalt mit dem ihr zur Rechten knienden Paar, wahrscheinlich den Donatoren, in der Rundkirche zu Mödling im 13. Jahrhundert[2]. Mariä Verkündigung und Tod in der Pankratiuskapelle zu Sieding in Niederösterreich haben sich nur in sehr mangelhaftem Zustande erhalten[3].

Die weitaus bedeutendste Wandmalerei Österreichs ist die im Nonnenchor des Domes zu Gurk[4]. Nonnenchor war der Ort, an dem die Nonnen ihr Offizium beteten und dem Gottesdienste beiwohnten. Das geschah im Gurker Dome über dem Eingang zwischen den Türmen. Im Durchschnitt bildet dieser Raum zwei durch einen Gurtbogen getrennte Rechtecke.

Der wohldurchdachte Gemäldezyklus beginnt in der Kuppel der östlichen Halle mit der Darstellung des irdischen Paradieses. Vorgeführt werden die Erschaffung Adams, der durch einen stilisierten Baum getrennt vor Gott dem Vater steht, ferner dessen Gebot an die Stammeltern, ihr Fall durch die Versuchung der Schlange, worauf in dem zerstörten nächsten Bilde vermutlich die Vertreibung aus dem Paradiese folgte. Die vier Bilder sind durch vier Ornamentstreifen voneinander getrennt, welche von Wellenlinien durchlaufen werden, die sich aus den Urnen der um den Mittelpunkt des Gewölbes gruppierten personifizierten Paradiesesströme ergießen. Im Mittelpunkt selbst aber erstrahlt das Kreuz, in den Zwickeln unbekleidete Cherubim.

Von den Wandgemälden dieser Halle hat sich nur das östliche erhalten, eine stilistisch großartige Komposition auf blauem Grunde: die symbolische Darstellung des Thrones Salomons[5], zum Lobe der Himmelskönigin als des Sitzes der Weisheit. Das Bild breitet sich über einem auf Halbsäulen gestützten Rundbogen aus. Maria, angetan mit weißem Untergewand, weißem Schleier und blauem Mantel, die Krone auf dem Haupte, drückt das auf ihrem Schoße stehende Kind zärtlich an sich. Ihren Thron stützen unten

---

[1] Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1871, CXXIX f; 1873, 280 f.

[2] Ebd. 1858, 263 ff. [3] Ebd. 221 ff.

[4] Abgebildet auf sechs Tafeln und zehn Holzschnitten in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1871, 126 ff. Danach Hasak, Kirchenbau II 216 ff. Borrmann a. a. O., Tafel 49—52. Kuhn, Kunstgeschichte III 202 f. Lübke, Grundriß II 280/281. Adolf Fäh, Die Kunst des Mittelalters, Regensburg 1909, 34 ff. Vgl. Österreichische Kunst-Topographie I (1889) 93 ff.

[5] Vgl. oben S. 341.

rechts und links zwei nimbierte Löwen, oben zwei kleine, gekrönte weibliche Gestalten, die Symbole der Wahrheit und der Reinheit, wie die Inschriften erklären. Aus dem Bogen, der sich über der Mitte wölbt, flattern auf die Gottesmutter sieben Tauben zu, unter denen die sieben Gaben des Heiligen Geistes zu verstehen sind. Zu beiden Seiten des Thrones schließen sich über Stufen mit zwölf nimbierten Löwen je drei rundbogige Arkaden an, in denen weibliche Figuren wiederum als Personifikationen von Tugenden Platz gefunden haben. In den Zwickeln darüber halten Propheten Spruchbänder mit mariologischen Weissagungen. Am Fuße des Thrones lautet die Inschrift: ‚Siehe, es leuchtet der Thron des großen Königs und Lammes.‘ Darunter befinden sich in den Bogenzwickeln zwei kleine Stifterfiguren, Dompropst Otto, der 1214 zum Bischof von Gurk gewählt wurde und nicht lange danach vor der Konsekration gestorben ist, weshalb Hirtenstab und Mitra ihm zur Seite angebracht erscheinen, und der Gurker Bischof Dietrich mit der Mitra auf dem Haupte und dem Hirtenstab in der Hand.

Da das Bild nach der Wahl Ottos, also nach 1214, gemalt worden ist, so kann Bischof Dietrich I. von Gurk, der noch im 12. Jahrhundert regiert hat, nicht in Betracht kommen, sondern nur Dietrich II. (1253—1278). In diese Zeit also fällt die Herstellung des Kunstwerkes. Damit stimmt auch sein Stilcharakter vollkommen überein: die Bilder im Nonnenchor zu Gurk stehen im Übergang zur Gotik, die in der deutschen Malerei beträchtlich später auftritt als in der Baukunst.

Der Gurtbogen, welcher die beiden Gewölbe trennt, trägt das Bild der Jakobsleiter, in der Mitte ein Medaillon mit der Büste des Heilandes. Glücklicherweise haben sich an den Wänden der westlichen Halle die Gemälde vollständiger erhalten als in der östlichen: an der nördlichen der Zug der drei Könige aus dem Morgenlande, an der südlichen der Einzug des auf einer Eselin reitenden Heilandes in Jerusalem. Darunter läuft ein schöner Fries mit den Rundbildern von heiligen Bischöfen und Frauen.

In dem Schildbogen der Westwand ist neben und zwischen den Fenstern die Verklärung des Herrn auf dem Berge Tabor geistvoll eingeordnet. Außer den biblisch belegten Personen sind rechts und links vom Rundfenster über der Figur Christi noch zwei Engel trefflich in die leer gebliebenen Felder hineinkomponiert. Unter dem verklärten Heilande aber bemerkt man die kleine Gestalt eines Mönches, vielleicht des Malers.

Den Abschluß des ganzen Werkes bildet in der westlichen Kuppel als Seiten- und Gegenstück zum irdischen Paradies das himmlische nach der Zeichnung der Geheimen Offenbarung. Die ewige Stadt ist mit einer Mauer umgeben, aus der vier Türme hervorragen, die ähnlich den Paradiesesströmen der andern Kuppel ebensoviele Felder abgrenzen. Jedes dieser Felder enthält

ein Tor, in dem je drei Apostel stehen, und neben den einzelnen Toren zwei Engel mit hochragenden Flügeln. Im Mittelpunkt der Kuppel erscheint das Lamm Gottes, umgeben von den Symbolen der vier Evangelisten, in den Zwickeln Propheten.

Es ist also eine durchaus einheitlich durchgeführte Leistung, welche die Wände und Gewölbe des Nonnenchors zu Gurk ziert. Die Bilderfolge stellt in sinniger Weise den Sündenfall, die Erlösung durch Christus und den Triumph seiner Kirche dar. Die Zeichnung verrät einen wahren Künstler, die milde Farbengebung ist höchst ansprechend. Auffallend ist nur die allerdings auch der gleichzeitigen Miniaturmalerei eigentümliche starke Knitterung der Gewänder.

Nahe verwandt diesen Malereien sind kleinere Arbeiten im Karner zu Pisweg bei Gurk und in der Kapelle der Schloßruine bei Friesach. Auch in Pisweg ist am Gewölbe das irdische Paradies abgebildet: das Gebot Gottes an Adam und Eva, der Sündenfall und die Vertreibung durch den Engel. In der vierten Kappe thront hier die Mutter Gottes mit dem Kinde, zur Seite zwei Fürstinnen, zwei Engel in der Höhe. Diese vier Bilder sind durch die Gewölberippen voneinander getrennt, auf denen die Jakobsleiter sichtbar wird, im Schnittpunkt das Lamm Gottes. Die Gemälde an den Wänden sind in ihren unteren Teilen zerstört. Man erkennt deutlich die Verkündigung, die Geburt des Herrn, die Anbetung durch die Könige aus dem Morgenlande, die Darstellung im Tempel, das Todesangstgebet Christi am Ölberg und unterhalb der thronenden Mutter Gottes in Glorienscheinen einen Kreuzritter mit Schild und Fahne, eine Fürstin und den Erzengel Michael[1].

In der Kapelle der Friesacher Feste ist das stark verletzte Bild der thronenden Mutter Gottes[2] bedeutend. Hier wie bei der Anbetung des Kindes durch die Könige, beim letzten Abendmahle und bei dem segnenden Christus sind die Heiligenscheine und Ornamente mit Stuck aufgetragen.

An die Gurker Malereien erinnern sodann, ohne indes ihren Adel zu erreichen, die Bilderfolgen in zwei Kapellen der Steiermark. Die Gemälde des Karners zu Hartberg freilich waren stark beschädigt und wurden teilweise durch ganz neue ersetzt. Es sind Königsgestalten, die auf verschiedenen Tieren reiten und wahrscheinlich die alten Weltreiche versinnbilden, welche durch die Kirche abgelöst wurden, deren Haupt Christus und dessen Boten, die Apostel, eine über den Reitern gelegene und von diesen durch ein Mäanderband geschiedene Zone des kleinen Rundbaues zieren[3].

---

[1] Abgebildet in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1870, XVI. Danach bei Hasak, Kirchenbau II 222.

[2] Abbildung in der Österreichischen Kunst-Topographie I (1889) 58/59.

[3] ‚Kirchenschmuck' 1897, 1 ff 17 ff, mit Abbildungen.

Reiner und gefälliger ist der Linienfluß der Bilder in der Johanneskapelle zu Pürgg[1]. Hier befindet sich außer Darstellungen des Alten und des Neuen Testaments im Schiff, außer den einzelnen Heiligenfiguren in der Apsis ein von den übrigen abgetrenntes humoristisches Tierstück, das ohne Zweifel allegorisch verstanden sein will: eine Burg, die von bewaffneten Ratten und Mäusen verteidigt, von bewaffneten katzenartigen Bestien bestürmt wird. Die Bedeutung dieses Bildes ist nicht ganz klar. Vielleicht soll es eine Parodie auf die von den Dichtern ersonnenen und von bildenden Künstlern dargestellten Kämpfe um eine Minneburg, also eine sarkastische Rüge menschlicher Leidenschaft und Torheit sein[2].

In dem kunstsinnigen Tirol haben sich diesseits des Brenners keine romanischen Wandmalereien erhalten. Nicht als ob es an solchen gefehlt hätte. Der einzige Grund scheint zu sein, daß die Werke aus der älteren Zeit den Schöpfungen der hochentwickelten Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts haben weichen müssen. Desto mehr ist in Südtirol bekannt geworden, im Eisack- und Etschtale, im Vintschgau und im Pustertale. Alle diese Arbeiten weisen eine gewisse Zusammengehörigkeit auf, so daß man berechtigt ist, von einer ersten Bozener Malerschule zu sprechen, in der sich deutsche und italienische Einflüsse gekreuzt haben[3].

Von dem reichen Bilderschatze Tirols ist indes vieles nur noch in Bruchstücken und spärlichen Resten vorhanden. So aus dem 12. Jahrhundert die als die ältesten geltenden Malereien der Benediktskirche zu Mals und der Klosterkirche zu Marienberg[4], beide im Vintschgau; aus dem 13. Jahrhundert in der jetzt entweihten Johanneskirche zu Taufers, zwei Stunden von Mals, in der Medarduskirche über Tarsch bei Latsch, gleichfalls im Vintschgau, in der Margaretenkirche zu Lana, in dem Jakobus dem Älteren geweihten Kirchlein in der Gegend von Grissian, in der Pfarrkirche von Tisens bei Meran, in der Pankratiuskapelle der Burg Tirol[5], in der Kollegiatkapelle zu Unserer Lieben Frau im Kreuzgange des Domes zu Brixen[6] und im alten Stiftshause zu Innichen.

---

[1] Zeitschrift für bildende Kunst, Kunstchronik, N. F. III (1892) 353 ff. ‚Kirchenschmuck' 1894, 134 ff; vgl. 1898, 127 136. Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission, N. F. XXI (1895) 186. Abbildung auch bei Kuhn, Kunstgeschichte III 205.

[2] Vgl. vorliegenden Werkes Bd IV, S. 233, und oben S. 228.

[3] Die romanischen Wandmalereien in Tirol hat Gotthilf Dahlke behandelt im Repertorium für Kunstwissenschaft V, VI und IX (1882 ff). Ferner Atz, Kunstgeschichte 341 ff.

[4] Abbildung bei Borrmann, Wandmalereien, Tafel 59.

[5] Abbildung ebd., Tafel 12, 2—6. [6] Abbildung ebd., Tafel 36 a.

Teilweise verletzt sind die noch dem 12. Jahrhundert angehörigen Wandmalereien an der nördlichen Außenmauer der Katharinenkapelle in der Burgruine Hoch-Eppan: Christus am Kreuz und eine Hirschjagd mit auffallend richtig gezeichneten Tieren[1]. Im Innern der Kapelle sind die Wände mit der Verkündigung, der Heimsuchung, mit Figuren Christi, der Apostel, der klugen und törichten Jungfrauen, die Apsis mit dem Bilde der thronenden Mutter Gottes geschmückt.

In der Apsis der Jakobskirche oberhalb Tramin ist vermutlich eine Gestalt Christi zwischen den sehr sicher gezeichneten Aposteln[2] verschwunden. Darunter tummeln sich abenteuerliche Wesen, halb Mensch, halb Tier, von denen mehrere miteinander im Kampf liegen[3]. Es ist das Reich der Sünde und jener Mächte, die dem Bösen dienen: ein mit Hundekopf und anstatt der Füße mit Gänseflossen versehener nackter Mann, der eine mächtige Schlange, die ihm die Zähne in die Brust geschlagen hat, in den Hals beißt und mit den Händen preßt; eine Sirene, die in zwei Fischschwänzen endigt, diese mit beiden Händen hochhält und so einen Rahmen bildet für ihren Oberkörper; ein unbekleideter Mann, der auf einem sonderbaren Fische reitet und in lebhaftestem Gespräch mit einer unförmlichen Frauenfigur begriffen ist, wiewohl ein häßliches Tier den Mann in das rechte Bein beißt und ein Wassertier mit seinem langen Horn der Frau den Leib aufzureißen droht; ferner ein Mann und ein Weib, beide plump und unbekleidet, in gebückter Stellung, vielleicht Adam und Eva oder allgemein der Mensch unter dem Joch der Sünde; über der männlichen Figur ein Frauenkopf mit langen Zöpfen, die über die gefiederte Büste herniederhängen, aus der unten zwei zierliche, schwache Arme und ein Vogelkopf mit gestrecktem Halse hervorragen; dazu ein Doppeltier mit Horn, ziegenartigen Vorderfüßen und breitem Fischschwanz; endlich eine wütende Kampfesszene. Ein Recke mit stählernen Armen, dessen Unterkörper aus Fisch und Vogel gebildet ist, hält mit der Linken ein Ungetüm, das halb Mensch, halb Hund ist, am Schopfe nieder, während dieses den häßlichen linken Fuß seines Gegners packt. Der aber ist im Begriff, mit der linken Hand eine Schlange auf einen zweiten Feind zu schleudern, während er aus dem Munde einen Feuerstrom gegen ihn speit. Der Widerpart indes, auch eine Schreckgestalt, die sich aus dem Rachen eines Fisches entwickelt, hat gegen den Flammenspeier einen Pfeil gerichtet und wird von rückwärts durch einen beflügelten und geschwänzten kleinen Teufel in niedrigen Stiefelchen mit immer größerem Ingrimm erfüllt.

---

[1] Abbildung ebd., Tafel 11. Atz a. a. O. 348 f. Buberl, Wandmalereien 73.

[2] Abbildung bei Borrmann a. a. O., Tafel 12, 1.

[3] Abbildung bei Atz a. a. O. 360.

Dem Künstler wird man das Lob nicht versagen können, daß er sein Werk flott und kühn geschaffen und die Wildheit der Naturtriebe überaus anschaulich vorgeführt hat. Leider sind die interessanten Bilder in unvorteilhafter Weise übermalt worden.

Auch dem wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Wand- und Gewölbeschmuck der Nikolauskirche in Windisch-matrei, einer monumentalen Darstellung des irdischen und des himmlischen Paradieses, und der Verherrlichung der seligsten Jungfrau durch den großartigen symbolischen Thron Salomons in der Johannes-Taufkapelle zu Brixen hat die Restauration nicht zur ergreifenden Wirkung der Originale verholfen[1].

Unter den Heiligenfiguren, die sich im Mittelalter einer besondern Verehrung erfreuten, kehrt in Tirol der Riese St Christoph sehr häufig wieder. Sein Bild findet sich in der eben erwähnten Johannes-Taufkapelle zu Brixen, in der Kapelle der Burg Tirol und im südlichen Querarm des Trienter Domes. Es sollte möglichst weithin gesehen werden; denn man hegte die Hoffnung, daß sein Anblick vor einem unglückseligen Tode bewahre[2]. Daher erscheint es oft an den Außenmauern der Gotteshäuser, so an der nördlichen Seite der Katharinenkapelle in der Burgruine Hoch-Eppan, am Vorraum der Johanneskirche in Taufers und neben dem Portal an der Nordseite der Medarduskirche bei Latsch. Auch in der Schweiz gehören gerade die Christophorusbilder zu jenen Wandgemälden, die sich, neben dem einzigen Zyklus hochmittelalterlicher Malerei auf der Decke in Zillis[3], wenigstens bruchstückweise erhalten haben[4].

Mit Gemälden geziert waren nicht bloß kirchliche Bauten, sondern auch profane. Daß solche Bilder im Laufe der Jahrhunderte noch mehr gelitten haben als die in öffentlichen Kultstätten, ist begreiflich. An der Tatsache indes, daß Privatbauten häufig malerischen Schmuck erhielten, ändert das nichts. Die Freude des Mittelalters an der Farbe, mit der es die gewöhnlichsten Dinge des Alltagslebens bekleidete[5], hat sich auch an den Wohnräumen

---

[1] Abbildung bei Atz, Kunstgeschichte 368 ff.

[2] Cristofori faciem die quocunque tueris,
Illa nempe die morte mala non morieris,

heißt es auf dem ältesten datierten Holzschnitt des Heiligen von 1423. Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer 597. [3] Vgl. oben S. 333.

[4] Rahn, Geschichte der bildenden Künste 293. Über eine Außenmalerei in der Schweiz vgl. W. Effmann, Farbenschmuck am Äußern des Domes zu Chur, in der Zeitschrift für bildende Kunst 1903, 227 ff.

[5] Zahlreiche Belege dafür bieten die literarischen Nachweise bei Ilg, Quellenschriften.

im weitesten Umfange betätigt[1]. So heißt es im ‚Iwein‘ des Hartmann von Aue um das Jahr 1200, daß der Torraum, in welchem der Held des Gedichtes hinter dem Fallgitter gefangen saß, ‚gemâlet gar von golde‘ war[2], und im ‚Wigalois‘ Wirnts von Gravenberg wird ein Gewölbe erwähnt ‚mit gemaelde wol gezieret, von golde geparrieret‘[3], d. h. die Farbe hat sich vom Goldgrund scharf abgehoben. Das alte Weib, die Kupplerin in Konrads von Würzburg ‚Alten wîbes list‘, wohnt bei dem Spital: ‚dâ stât ein hûs, daz ist gemâl‘[4]. Auch im ‚Renner‘ des Hugo von Trimberg und in Strickers ‚Pfaffen Amis‘ sind farbige Ausschmückungen von Profanbauten erwähnt[5]. Selbst Gänge und Zimmer in Klöstern wurden mit Gemälden profanen Inhalts ausgestattet, die mit dem phantastischen Buchschmuck wetteiferten, was schon im 12. Jahrhundert der hl. Bernhard gerügt hat[6].

Erhalten ist von solchen Gemälden nur sehr wenig. Zu diesen wertvollen Resten gehören die in einem Privathause zu Metz bei Gelegenheit baulicher Umänderungen aufgefundenen und noch gut konservierten Bilder auf zwei Eichenholzdecken aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, jetzt im dortigen Museum[7]. Die Figuren sind meist in gelbem Ocker ausgeführt und stehen auf grünem Grunde, der von einem Kreis oder von einem Rechteck, gewöhnlich von einem Quadrat, eingeschlossen ist. Dazu kommen die Ornamente zwischen den Figurenreihen. Diese Gebilde sind zumeist Mißgestalten von Lebewesen, wie man ähnliche auch sonst, beispielsweise auf der Ebstorfer Weltkarte[8], sehen kann. Vielleicht liegt dem Zyklus eine moralische Tendenz zu Grunde[9], vielleicht ist es der dem Mittelalter eigene Humor, welcher sich auf den beiden Decken zu Metz ausspricht und einmal wenigstens sehr derb geltend macht.

---

[1] ‚Von jedem Werke der romanischen und der gotischen Kunst darf man, ehe eine genaue Untersuchung das Gegenteil erwiesen hat, mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es zur Zeit seiner Vollendung im Schmucke der Farben stand. Es gibt eine lange Periode, während welcher es Regel war, kirchliche und profane Gebäude nicht nur im Innern der Räume, sondern auch im Äußern zu polychromieren.‘ C. Schäfer, Von deutscher Kunst 129.

[2] V. 1141. [3] V. 8306.

[4] V. 268. Bei v. d. Hagen, Gesamtabenteuer I 200.

[5] Vgl. P. Clemen, Beiträge zur Kenntnis älterer Wandmalereien in Tirol, in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission XV (1889) 17.

[6] Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei I 155. Paul Weber in der Beilage zur ‚Allgemeinen Zeitung‘ 1898, Nr 17.

[7] Vgl. Wilhelm Schmitz, Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1897, 97 ff, mit Abbildung; Paul Weber a. a. O.

[8] Oben Bd IV, S. 408.

[9] Das ist die Ansicht Paul Webers a. a. O.

Außer einigen wenigen ziemlich normalen Menschenköpfen und einer Ritterfigur sind vor allem Mißbildungen von Fischen und von Vögeln vertreten; Fische mit Elefantenkopf, Schweinskopf, Katzenkopf, Hirschkopf, mit Männer- und Frauenköpfen, desgleichen Vögel in den absonderlichsten Zusammensetzungen, auch mit Fischleib. Ein Vogel ist mit Rinderklauen bewaffnet und trägt unter dem Halse ein zweites Gesicht mit Rachen, ein anderer hat das Gesicht eines wilden Mannes mit einem langen Horn auf der Stirn und einem geringelten Schweif, der in einen Säugetierkopf endigt. Desgleichen erfährt die menschliche Gestalt die bizarrsten Entstellungen: eine zusammengekauerte bärtige Figur hält den Kopf tief unten in Achselhöhe, stützt die Hände auf die Kniee und streckt die Zunge hervor. Ein einziger Frauenkörper hat zwei Köpfe und vier Arme. Ganz fehlt der Körper einem großen, scharf gezeichneten Kopfe, dessen Helm rückwärts in einen Ringelschwanz, unten in ein paar Klauenfüße endet; aus den seitlichen Öffnungen des Helmes aber strecken sich zwei Arme mit Waffe und Schild kampfbereit hervor. Ein Fischweibchen erinnert lebhaft an die Sirene in Tramin.

Lieblich wird man diese Gestalten nicht nennen können. Aber durch den energischen Eingriff in die Gesetze der Natur wirken die mit kecker Sicherheit entworfenen Bilder charaktervoll und lenken nicht bloß durch die wohltuende Farbengebung, sondern auch durch den überraschenden Wechsel des gebotenen Stoffes das Auge auf sich.

Das lebhafte Interesse an derartigen Figuren bekundet sich auch in einer frühgotischen Balkendecken- und Wandmalerei, die 1899 bei dem Abbruch eines Hauses am Holzmarkt zu Köln entdeckt worden ist. Das Haus wird schon 1269 in den Kölner Schreinsbüchern erwähnt. Die Malerei aber dürfte um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein. Ihre Zeichnung ist noch flotter als in Metz, die farbige Ausführung recht gut[1].

Der Kölner Fund des Jahres 1899 bietet in dreifacher Hinsicht einen wertvollen Stoff. Zunächst in seiner ornamentalen Partie. Was einstmals die Unterflächen der Balken aus Tannenholz zierte, läßt sich nicht bestimmen; die rohe Art, wie man sie zur Aufnahme von Stuck angehauen hat, macht dies unmöglich. Wohl aber hat sich die Bemalung der Seitenflächen erhalten. Über diese zieht sich eine Reihe von Kreisausschnitten hin, die nicht unmittelbar an ihren Enden zusammenstoßen, sondern durch kleine Dreiecke miteinander

[1] Farbige Abbildung bei Clemen, Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande, Tafel 57. Friedrich Karl Heimann, Frühgotische Balkendecken- und Wandmalerei aus einem Kölner Wohnhause, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1906, 237 ff, mit Abbildung. Die Malerei ist zuerst in den Kreuzgang des Wallraf-Richartz-Museums, dann in den Erweiterungsbau des Kunstgewerbemuseums zu Köln übertragen worden.

verbunden sind. Unter jenen Bogen nun erscheint das bunteste Gewirr von Tieren und Mißbildungen aus Mensch und Tier: Schafe, Böcke, Hirsche, Hasen, die mit Schilden gedeckt aufeinander losrennen, kämpfende Hähne, galoppierende Pferde, aus deren Rücken menschliche Gesichter hervorwachsen, geflügelte Menschenköpfe, eine Art Medusenhaupt, eine Fratze mit struppigem Haar, breitem Mund, heraushängender Zunge und zwei kleineren Fratzen, die ihre Hinterköpfe eng an den Hals der größeren anlehnen, während diese ihre dünnen Arme und Hände in die Höhe reckt. In einigen andern Fällen sind ein Tier und ein menschlicher Kopf, auch drei menschliche Gesichter und zwei Tiere zu einem einzigen Gebilde vereinigt.

Sämtliche Gemälde in den Kreisausschnitten sind schwarz umrissen, ihre Farben abgetönt oder abschattiert, d. h. sie gehen allmählich in dunklere über. Abschattiert zu Zinnoberrot, Saftgrün, Ockergelb, Blaugrün und Violett sind ferner die gut gezeichneten Ornamente zwischen den einzelnen Kreisausschnitten.

Neben dieser Malerei zeigt sich auch heraldischer Schmuck. An vier Balkenseiten laufen in schräger Lagerung, ähnlich wie in der Dominikanerkirche St Blasius zu Regensburg, 35 Wappenschilde, darunter in der einen Reihe die von England, Kastilien, Frankreich, Böhmen, vom Königreich Jerusalem und von Dänemark. Von den übrigen ließ sich das Abzeichen des Geschlechts der Molenaer bestimmen.

Es ist die Vermutung ausgesprochen worden[1], daß diese heraldischen Bilder in einem inneren Zusammenhange stehen zu einem großen Wandgemälde an der Südseite desselben Saales. Die untere Partie dieses Bildes stellt ein Festmahl vor, dessen Hauptpersonen ein gekröntes Fürstenpaar ist, das sich die Hände reicht. Daneben erscheint ein zweites, weniger prächtig gekleidetes Paar, der Mann mit einer hohen Mütze, die Frau in rotem Gewande über grünem Unterkleid. Von einer fünften Person zur Linken des Fürsten ist nur noch wenig zu sehen. Auf dem mit einem Linnentuch bedeckten Tische stehen zwei Schüsseln mit je einem großen Fische, sodann bemerkt man mehrere Messer und, was selten ist, eine Art Gabel.

Der obere Teil des Bildes ist schwer beschädigt. Von den drei Figuren hat sich nur eine fast vollständig erhalten. Es ist eine auf einem Sessel breit hingelagerte, gleichfalls gekrönte Frauengestalt, die mit ihrer Begleitfigur zur Linken in einem Gespräch begriffen ist. Die Gewandung der drei Personen ist stark gefältelt und geknittert.

Sollte nun eine Beziehung zwischen den Wappenschildern an den Balken und dem Wandgemälde in der Tat bestehen, so wäre es möglich, daß das

[1] Von Heimann in dem oben S. 368[1] zitierten Artikel.

Fürstenpaar Kaiser Friedrich II. und seine Braut Isabella, die Schwester des englischen Königs Heinrich III., darstellt. Isabella war von dem Kölner Erzbischof Heinrich v. Molenaer und dem Herzog von Brabant in England abgeholt worden. Ihr feierlicher Empfang in Köln erfolgte am 24. Mai 1235[1]. Friedrich II. kam damals aus Italien nach Deutschland und traf in Worms mit seiner Braut zusammen. Hier in Worms fand am 15. Juli die Hochzeit statt.

Obwohl nun der Kaiser zugleich mit Isabella nicht in Köln war, ist es doch denkbar, daß ein Kölner Künstler die Erinnerung an die Anwesenheit der Braut des Kaisers in Köln, die hier in einem Hause des Propstes von St Gereon wohnte[2], durch sein Gemälde in dem Patrizierhause am Holzmarkt habe festhalten wollen.

Bei der Beliebtheit, deren sich die Stoffe der höfischen Dichtung in den Kreisen der Ritterwelt erfreuten[3], ist es erklärlich, daß man sie nicht bloß gern las, sondern auch an den Decken und Wänden der eigenen Wohnung dargestellt wünschte. Minne und Kampf ist der Gegenstand von Wandmalereien im Hößlinschen Hause zu Regensburg[4]. Sie sind gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstanden und fast erloschen. Ob sie sich unmittelbar an eine bestimmte Dichtung anlehnen, läßt sich nicht feststellen.

Sicher ist dies der Fall bei einem Bilderzyklus im ehemaligen Hessenhof, dem jetzigen Landratsamt der thüringischen Bergstadt Schmalkalden. Dieser Hof war der Sitz eines Ministerialen des hessischen Landgrafen und enthält im einstigen Erdgeschoß, jetzt nach Hebung des umliegenden Terrains in Kellertiefe, einen von einem Tonnengewölbe bedeckten Raum von rund 4 m Länge und 4 m Breite, dessen Gewölbe und Wände mit Wandmalereien verziert sind. Der einigemal auftretende Name Iwan und die Übereinstimmung der Darstellungen mit denen in dem Roman von ‚Iwein mit dem Löwen' schließt jeden Zweifel aus, daß hier Iweinbilder geboten sind[5], die jedoch

[1] Vgl. oben Bd IV, S. 373 381.

[2] Chronica regia Coloniensis, ed. Waitz, Hannoverae 1880, 266.

[3] Vgl. oben Bd IV, S. 108. [4] Janitschek, Malerei 159.

[5] Die Malereien im Hessenhof zu Schmalkalden wurden schon in der Hessischen Zeitschrift (IV 244) erwähnt. Von hier entnahm Lotz die betreffende Notiz in seiner Kunst-Topographie Deutschlands (1862). C. W. Hase hat in den Bildern Szenen aus dem Leben der hl. Elisabeth erkennen zu dürfen geglaubt (Zeitschrift für christliche Kunst 1893, 121 ff). Die Richtigstellung erfolgte durch das Buch von Otto Gerland, Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhof zu Schmalkalden, Leipzig 1896. Vollständiger und besser sind die Illustrationen bei Paul Weber, Die Iweinbilder aus dem 13. Jahrhundert im Hessenhofe zu Schmalkalden. Vgl. Paul Weber, Profane Wandmalereien des Mittelalters, in der Beilage zur ‚Allgemeinen Zeitung' 1898, Nr 16

nicht dem ganzen Roman, wie er bei Hartmann von Aue vorliegt[1], sondern einer verkürzten Fassung des Romans angehören.

Das Lokal, in dem sich die Malereien befinden, hat längere Zeit als Kohlenkeller gedient. Die Wände waren daher mit einer Kruste von Schmutz und Kohlenstaub überzogen. Daß bei einer derartigen Verwendung des Gemaches die Bilder vielfach geschädigt wurden, ist selbstverständlich.

Bei dem heutigen Zustand der Gemälde lassen sich 22 Szenen unterscheiden[2], die in nur zwei Farben, Rotbraun und Gelb, ausgeführt sind und trotz dieser sehr bescheidenen Mittel ehedem zweifellos eine sehr befriedigende Wirkung hervorgebracht haben. Die Seelenstimmung ist in einigen kontrollierbaren Fällen glücklich wiedergegeben, das Spiel der Hände lebhaft und bezeichnend, die Gewandung und die Waffen liefern ein überaus reiches kulturhistorisches Material. Von landschaftlichen Hintergründen ist nichts zu entdecken, und die Bäume sind wie das Erdreich nach Art der Buchmalerei in schematischen Andeutungen vertreten.

Von besonderem Interesse ist an der ganzen Schmalseite des Lokals, in der Mitte des Bilderkreises dem jetzigen Eingang gegenüber, ein Gemälde, das sich zwar als Teilstück dem ganzen Zyklus einreiht, aber doch durch seine Größe aus dem Rahmen der übrigen fällt: ein großes Festmahl, das nach der Hochzeit Laudinens und Jweins gehalten wurde, die darum auch die Mitte der Tafel einnehmen; rechts und links noch je zwei Gäste, dazu dienstbeflissene Aufwärter und Musiker. Der hervorragende Platz und die Ausdehnung dieses Stückes legen den Gedanken nahe, daß das Gemach als Speiselokal gedient hat[3].

Die Bedeutung der Schmalkaldener Bilderreihen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts besteht zum guten Teile darin, daß auf deutschem Boden in ihnen die erste bekannte profane Wandmalerei vorliegt[4]. Vom 14. Jahr-

---

und 17. Ferner ders., Die Wandmalereien im Hessenhofe zu Schmalkalden, ebd. Nr 269. Webers tüchtige Studie vom Jahre 1901 stellt sich mehrfach als eine Ergänzung und Berichtigung jener früheren Arbeiten dar.

[1] Den Inhalt dieser Dichtung s. oben Bd IV, S. 11 ff.

[2] Vgl. die drei Tafeln bei Weber, Die Jweinbilder 8 9 12 13 16/17.

[3] Weber (a. a. O. 8) weist auf die Büste des zutrinkenden Mannes, sodann auf den Umstand hin, daß die Aufmerksamkeit derer, die an der Tafel sitzen, dem Trinken zugewendet ist, und zieht den Schluß, daß das Lokal eine Trinkstube gewesen sei, was nicht ohne weiteres geleugnet werden kann, aber meines Erachtens auch nicht mit Sicherheit bewiesen ist.

[4] In der Beilage zur ‚Allgemeinen Zeitung' 1898, Nr 29 sind Wandgemälde im ehemaligen Jagdschloß der niederbayrischen Herzoge zu Saulburg bei Straubing notiert; im besondern wird eine Saujagd hervorgehoben. Sie sollen in künstlerischer Beziehung denen in Schmalkalden weit überlegen sein. Ein chronologischer Ansatz fehlt.

hundert an mehren sich die Beispiele; aus dem 13., das an religiösen Wandbildern verhältnismäßig so ergiebig ist, sind weltliche nur einige wenige nachweisbar.

Wenn die Erhaltung von Wand- und Deckenmalereien infolge der Verwitterung des Farbstoffes und der Zerstörung des Mauerwerkes sehr erheblichen Schwierigkeiten unterliegt, so ist diese Gefahr bei dem Tafelbilde noch bedeutend größer. Denn neben der Verwitterung wirkt hier auch der Umstand überaus nachteilig ein, daß das Holz, die Leinwand oder das Pergament dem Ruin durch Feuer, Würmer und andere Kräfte weit mehr ausgesetzt sind als der Stein. Dazu kommt, daß die Standsicherheit einer Mauer für die Erhaltung des auf ihr gemalten Bildes eine ungleich größere Bürgschaft bietet als ein leicht bewegliches und verlierbares Tafelgemälde.

Die geringe Zahl der aus dem frühen und hohen Mittelalter überkommenen derartigen Werke berechtigt daher nicht zu dem Schlusse, daß dieser Kunstzweig wenig bekannt gewesen ist, eine Auffassung, welche durch die Schriftquellen direkt als unrichtig erwiesen werden kann. Die schon den Griechen bekannte und während der ganzen Antike in Übung gebliebene Tafelmalerei wird bereits im 6. Jahrhundert für christliche Kirchen durch Gregor von Tours klar und ausdrücklich bezeugt. Und wie man in den Kirchen Tafelbilder hatte, so auch in Privathäusern. Dargestellt wurden Christus der Herr, im besondern als Gekreuzigter, die Mutter Gottes thronend und mit dem Kinde auf dem Arm, die Apostel und andere Heilige.

Daß dieser Brauch nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland bestand, ist für die Mitte des 9. Jahrhunderts belegt durch Ratleic, den Nachfolger Einhards in der Abtswürde von Seligenstadt. Ratleic ersuchte in einem Schreiben an Marquard, den Abt von Prüm, er möge ihm in der zweiten Woche nach Ostern die Tafeln senden, welche der Maler Hilperich[1] den heiligen Märtyrern Petrus und Marcellinus gelobt habe. Dieser Quellentext ist auch insofern wertvoll, da er der Kunstgeschichte den Namen eines der ältesten deutschen Maler liefert.

Die Häufigkeit der Tafelbilder ist sodann verbürgt durch die eingehenden Unterweisungen, welche der nach einer Berner Handschrift so genannte

[1] ‚Dieser Maler gehört offenbar dem Kloster Prüm an und scheint einen ziemlichen Ruf gehabt zu haben.‘ So Julius v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters, in den Sitzungsberichten der philosophisch-historischen Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften 123, Wien 1891, 74. Hier (S. 72 ff) auch die Belege für obige Angaben.

Anonymus Bernensis[1] und der schon öfters erwähnte Priester Theophilus über diesen Gegenstand niedergelegt haben.

Von den Tafelbildern des frühen Mittelalters, die literarisch aufs beste bezeugt sind und nicht als eine seltene Besonderheit, vielmehr als etwas Allbekanntes und Gewöhnliches erwähnt werden, ist keine Spur auf die Nachwelt übergegangen. Es darf dies um so weniger wundernehmen, als ja auch in bedeutend späterer Zeit Bilder dieser Art existiert haben, deren Kenntnis lediglich durch schriftliche Überlieferung vermittelt worden ist. Eine dreiteilige Altartafel, der Schmuck eines Reliquienschreines, befand sich in dem westfälischen Prämonstratenserstift Cappenberg. In der Mitte erglänzte in Farben das Bild der Mutter Gottes mit dem Jesuskinde, neben ihr sah man den Evangelisten Johannes sowie die Grafen Gottfried und Otto von Cappenberg. Die Seitenflügel waren geziert mit den hohen Gestalten der Apostelfürsten Petrus und Paulus. Diese Altartafel ist kaum vor dem Jahre 1200 entstanden[2].

Selbst im Cistercienserorden, der infolge der kraftvollen Anregung St Bernhards dem Bilderschmuck abhold war, blieb dieser doch nicht vollkommen ausgeschlossen. Denn zufolge eines Brieffragments aus dem 13. Jahrhundert hat das Cistercienserkloster Hude im Oldenburgschen bei dem Sakristan des demselben Orden angehörigen Stiftes Altenberg in der Erzdiözese Köln einmal für vier Brabanter Mark drei Tafeln bestellt, welche folgende Darstellungen haben sollten: die sieben apokalyptischen Leuchter[3], deren größten die mittelalterliche Kunst als ein Symbol des Heilandes auffaßte, aus dessen Mund ein zweischneidiges, scharfes Schwert ausgeht und dessen Hand sieben Sterne hält; ferner den Thron Salomons mit den zwölf Löwen als den Sinnbildern der zwölf Apostel; endlich die Leidenswerkzeuge des Herrn[4].

Indes nicht nur in Kirchen hing man Bilder auf; sie dienten wie im 6., so im 13. Jahrhundert auch der Privatandacht. Ein lehrreiches Zeugnis dafür steht in dem Bericht, den die päpstlichen Kommissare Bischof Konrad von Hildesheim und Abt Hermann von Georgental zu Anfang des Jahres 1235 an Papst Gregor IX. sandten und der die Aussagen der von ihnen über das Leben und den Tod der Landgräfin Elisabeth von Thüringen

---

[1] Zuerst herausgegeben von Hermann Hagen im siebten Bande der Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, Wien 1874. Dann von G. Loumyer, Un traité de peinture du moyen-âge: L'Anonymus Bernensis. Publié d'après le ms. de la bibliothèque de Berne avec une introduction et des notes, Berne 1908.

[2] J. B. Nordhoff, Hohenstaufer-Kleinodien des Klosters Cappenberg, in der Zeitschrift für die Geschichte Westdeutschlands IV (1878) 353 f.

[3] Nach Offb 1, 12 ff. [4] Sello, Hude 69 f.

vernommenen Zeugen enthält. Hier heißt es, daß man der Heiligen einstens von einem schönen Gemälde gesprochen und dessen Anschaffung empfohlen habe. Darauf entgegnete sie: ‚Ein solches Bild brauche ich nicht; ich trage es in meinem Herzen.‘ [1] Der ganze Zusammenhang ist derartig, daß sich sofort als Tatsache ergibt: Tafelbilder für private Zwecke sind damals durchaus nichts Ungewöhnliches gewesen.

Unter den noch erhaltenen Werken dieser Kunst sind zunächst einige bemalte Holzdecken zu nennen, denen allerdings das Moment der Beweglichkeit abgeht, die im übrigen aber alle Eigenschaften der Tafelgemälde teilen. Hierher gehören aus dem 12. Jahrhundert die Decken in Zillis, in Hildesheim [2] und der Rest einer bemalten Holzdecke im Münster zu Konstanz [3], aus dem 13. Jahrhundert die Holzdecken im Kapitelssaal der Templer und in einem Privathause zu Metz [4].

Näher treten der Eigenart des Tafelbildes die Malereien auf Schilden [5], auf Mitren und andern beweglichen Gegenständen, auf der Leinwand des Vortragkreuzes in der Kirche Sankta Maria zur Höhe in Soest [6], auf den Wänden und Flügeln des Holzschrankes im Dom zu Halberstadt [7] und auf dem Pergament, mit dem die Tür in der Dominikanerkirche zu Friesach überzogen ist [8].

Die ältesten Tafelbilder aber, welche diesen Namen im engsten Sinne des Wortes verdienen, stehen in innigem Zusammenhang mit dem Altar und sind aus der altwestfälischen Schule hervorgegangen [9]. Noch in das Ende des 12. Jahrhunderts reicht zurück ein wenngleich mehrfach verletztes, doch wertvolles

---

[1] Unde cum quidam dixisset ei de quadam imagine pulchra, quod ei bene competerat, respondit: Non habeo opus tali imagine, quia eam in corde meo porto. Oben Bd II, S. 222. Kurz vorher ist von vergoldeten Bildhauerarbeiten an den Wänden einer Kirche die Rede gewesen, von sculpturae sumptuose deauratae. In demselben Satz heißt es von derselben Arbeit, um sie bestimmt als Skulptur zu kennzeichnen, nochmals: sculptura imaginum. Wenn also der nächste Satz in anderem Zusammenhange eine pulchra imago einführt und die Heilige sagt, daß sie ein solches Bild nicht brauche, so wird man in diesem Falle nicht auch an eine Bildhauerarbeit, sondern an ein Tafelgemälde zu denken haben.

[2] Oben S. 333 340.

[3] Vgl. F. X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden I, Freiburg i. Br. 1887, 110 138.

[4] Darüber oben S. 340 367.

[5] Vgl. oben S. 268 287.

[6] Oben S. 347. [7] Oben S. 271 f.

[8] Oben S. 274 f 287.

[9] Vgl. Beda Kleinschmidt, Die mittelalterliche Malerei Westfalens und die byzantinische Frage, in der Wissenschaftlichen Beilage zur ‚Germania‘ 1906, Nr 40.

Antipendium[1], das aus dem Walpurgisstift zu Soest in das westfälische Landesmuseum zu Münster übertragen worden ist (Bild 81 auf Tafel 22).

Diese für die Vorderseite eines Altartisches bestimmte Eichenholztafel von ungefähr 2 m Breite, 1 m Höhe und $4^1/_2$ cm Dicke besteht aus einer tiefer liegenden Hauptfläche und einem gegen diese abgeschrägten Rande mit rotem, blauem und grünem Blattornament samt 16 kreisförmigen Vertiefungen. In den beiden oberen Ecken sind noch zu erkennen die Bilder der Propheten Isaias und Ezechiel. Die Malerei ist auf Goldgrund und a tempera, d. h. in der Art ausgeführt, die bis zur Vorherrschaft der Ölfarben im 15. Jahrhundert die gewöhnlichste war: die Farbstoffe wurden mit Leimwasser angerieben und mit andern temperierten oder bindenden Flüssigkeiten, wie Feigenmilch, Eiweiß, Honig, vermischt.

Als Hauptbild erscheint in der Mitte des Soester Antipendiums innerhalb eines in Regenbogenfarben ausgeführten Vierpasses die segnende Figur des Heilandes, der in der Linken ein Buch hält, auf dem die Worte stehen: ‚Ich bin das Brot des Lebens, das vom Himmel gestiegen ist.‘ Den Vierpaß umgeben in den Zwickeln des Mittelfeldes die trefflich stilisierten Zeichen der Evangelisten. Rechts und links von Christus sind unter Rundbogen und getrennt durch Säulchen je zwei Heilige gruppiert: Maria und ihr gegenüber Johannes der Täufer. Beide halten je eine Scheibe in Händen, Johannes mit dem Lamm Gottes, Maria mit der Taube. Aus dieser letzteren Scheibe ragen sechs Stäbchen hervor, an deren Enden kleinere Scheiben gleichfalls mit dem Bilde der Taube als dem Symbol des Heiligen Geistes angebracht sind. Neben Maria steht Walpurgis, und dieser entspricht auf der andern Seite ein unbekannter Bischof.

Um etwa 20 oder 30 Jahre jünger ist ein Altaraufsatz aus der Wiesenkirche in Soest, jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin[2]. Auch diese Malerei ist dreiteilig und auf Goldgrund gesetzt. In der Mitte befindet sich eine Kreuzigungsgruppe. Die Figur des Heilandes zeigt schon die Merkmale der frühgotischen Kruzifixbilder: das geneigte Haupt, den gebogenen Körper, die übereinander stehenden Füße. Rechts vom Heiland erblickt man Maria, Johannes und die andern drei Frauen, links fünf höhnende Soldaten und Juden. Über diesen beiden Gruppen, aber noch unterhalb der Kreuzesarme geleitet ein Engel die Kirche in Gestalt einer gekrönten Frau zum Gekreuzigten, damit sie in einem Kelche das Blut aus der Seite des Ver-

---

[1] Gleichbedeutend mit Antependium. Daß die jetzt gewöhnliche Benennung Antipendium sprachlich einwandfrei ist, wurde belegt im ‚Kirchenschmuck‘ 1887, 66[1].

[2] Nr 1216 A. v. Heeremann, Tafelmalerei 41 ff, mit Abbildung auf Tafel 3. Münzenberger (Altäre I) auf dem Blatt, wo das eben besprochene Antipendium. Kuhn, Kunstgeschichte III 210. Schmitz, Malerei in Soest, Tafel 6.

schiedenen sammle. Auf der andern Seite stößt ein zweiter Engel die Synagoge hinweg; ihre Hände halten noch die Gesetzestafeln fest, aber die Krone entfällt ihrem Haupte, und die Binde um die Augen bedeutet ihre geistige Verblendung. Noch höher, über dem Kreuze, bezeigen zwölf Engel, denen sich in einiger Entfernung noch vier anschließen, ihre innigste Teilnahme an dem furchtbaren, aber doch auch unendlich tröstlichen Vorgange.

Zu beiden Seiten dieses Mittelbildes stehen in zwei Medaillons die Szenen: Christus vor Kaiphas und die drei Marien an dem Grabe, mit wohlgelungenem Ausdruck der Gemütsregungen, wie sie die Natur der Handlungen mit sich bringt. Überaus wirkungsvoll hebt sich namentlich die göttliche Ruhe des Herrn ab gegen die stürmische Aufregung seiner Richter und Schergen. Die Zwickel dieser Seitenbilder sind ausgefüllt mit Halbfiguren von Propheten.

Etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts wird ein drittes Gemälde angehören, das gleich dem eben besprochenen aus der Wiesenkirche in Soest stammt und gegenwärtig ebenfalls im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin aufbewahrt wird[1]. Das Mittelstück dieses Altaraufsatzes ist ein Dreifaltigkeitsbild mit der majestätischen Gestalt Gott Vaters, der den Gekreuzigten vor sich hält; zwischen beiden schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Die Personen rechts und links sind die gewöhnlichen Begleitfiguren bei der Kreuzigung: Maria und Johannes[2]. Sämtliche Gewänder sind auf diesem Bilde stark geknittert[3].

Die nämliche Darstellung der heiligsten Dreifaltigkeit wie der jüngere Altaraufsatz der Soester Wiesenkirche bietet ein noch gut erhaltenes, künstlerisch indes weniger bedeutsames Antipendium vom Ende des 13. Jahrhunderts in der Kirche des ehemaligen Benediktinerinnenklosters Lüne bei Lüneburg. Zu dem Hauptgemälde treten hier auf beiden Seiten Szenen aus dem Leben des Herrn von der Verkündigung bis zur Auferstehung[4].

Diesen vier Tafelbildern auf altsächsischem Boden reiht sich aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ein fünftes an, das sich einstens in der südlichen Vorhalle der Ägidienkirche zu Quedlinburg befand und von da in das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin[5] gelangte. Es ist ein gemalter Altaraufsatz in Kleeblattform und mit sechs Feldern. Das oberste ist mit einer Krönung Mariä geschmückt. Darunter steht als Hauptbild die Kreuzigung

---

[1] Nr 1216 B.

[2] v. Heeremann, Tafelmalerei 80 ff, mit Abbildung auf Tafel 4. Schmitz, Malerei in Soest, Tafel 9. Maria allein bei Kuhn, Kunstgeschichte III 201.

[3] Vgl. oben S. 363. [4] Münzenberger, Altäre I 16.

[5] Nr 1570. Vgl. Münzenberger a. a. O. 24.

mit Maria und Johannes, Katharina und Ägidius. In den Seitenfeldern sind links Christus vor Kaiphas, darunter die Geißelung, rechts unten die Kreuztragung, oben die Auferstehung dargestellt.

Für die Pflege der Tafelmalerei im Rheinlande zeugen einige wertvolle Reste: im Paulus-Museum zu Worms zwei Tafeln eines Flügelaltars aus der Taufkapelle des benachbarten Domes, mit Petrus und Paulus auf den Vorderseiten, mit Stephanus und einem heiligen Bischof auf den Rückseiten, aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts; etwa gleichzeitig in der Kirche St Ursula zu Köln, wahrscheinlich als Schmuck des Lettners [1], von zwölf noch zehn Schiefertafeln, die auf blauem Grunde mit Apostelfiguren bemalt sind. Eine mit fünf Figuren heiliger Jungfrauen gezierte Holztafel, Längsseite eines Reliquienbehälters von der Mitte des 13. Jahrhunderts, jetzt im Privatbesitz zu Köln, zeigt innerhalb der braunen Umrißzeichnung Anwendung von Farbe nur an den Fleischteilen; alles übrige ist in Gold ausgeführt, eine Manier, die an die vergoldeten Grubenschmelzfiguren erinnert, die auch nur farbig konturiert sind, während die eigentliche Tafelmalerei der romanischen und frühgotischen Periode sich enger an die Miniaturen anschließt.

Diese Richtung verfolgen die Gemälde eines im städtischen Museum zu Köln ausgestellten Flügelaltars von der Wende des 13. und 14. Jahrhunderts [2]. Auf der Außenseite sind dargestellt Katharina und Barbara samt der Verkündigung unter spitzbogiger Architektur. Das Hauptbild der Innenseite ist auf Goldgrund die Kreuzigung. Den heiligen Leib des verschiedenen Gottessohnes umschweben zwei kleine Engelgestalten. Zu seiner Rechten stehen Maria und drei fromme Frauen, links Johannes, Nikodemus und Joseph von Arimathäa. Zu diesen Gruppen kommen auf beiden Seiten noch zwei kniende Figuren, dort Longinus mit der Lanze, hier in bedeutend kleinerem Maßstabe die Stifterin in Nonnentracht. Eine Borte aus roten und blauen Glasflüssen bildet den Rahmen dieses Mittelstückes, über dem eine Reihe viereckiger Vertiefungen zur Aufnahme von Reliquien läuft. Eine ähnliche Borte wie das Hauptgemälde schließt die vier Innenbilder der Flügel ein, von denen je zwei ebenfalls durch Reliquienbehälter geschieden sind. Diese Gemälde vergegenwärtigen die Geburt des Herrn und in demselben Felde darüber die Verkündigung der frohen Botschaft an einen überraschten Hirten mit Dudelsack, dann die Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande, wobei das göttliche Kind in köstlichem Ungestüm nach dem mit Gold gefüllten Becher greift,

---

[1] Ebd. 42 [2].

[2] Schnütgen, Gemaltes Triptychon um 1300 im städtischen Museum zu Köln, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1890, 361 f, mit Abbildung. Vgl. Kugler, Handbuch I 209.

den der älteste der drei kniend ihm darbietet, ferner die Ausgießung des Heiligen Geistes und die Himmelfahrt Christi.

Die Farben bewegen sich in den engen Grenzen von Rot, Blau, Gelb und Grün; Gold findet sich nur für die Nimben und für die Attribute verwendet. Mit diesen geringen Ausdrucksmitteln hat der Künstler eine Wirkung erzielt, die alle Anerkennung verdient. Die schlanken Gestalten sind edel geformt und bekunden ein erfolgreiches Streben, durch Miene und Gebärde die seelische Stimmung zu versinnlichen. Johannes hat nicht, wie so häufig, die eine Hand an die Wange gelegt, sondern hält beide Hände vereinigt in Brusthöhe. Kummervoll und sanft neigt er das Haupt; sein Blick richtet sich auf die Schmerzensmutter, die in heroischer Ergebenheit sogar die Kraft besitzt, zu ihrem gemarterten Kinde emporzuschauen.

Der vornehme Gemäldezyklus aus so früher Zeit ist eine vielversprechende Leistung der altkölnischen Schule, auf deren spätere Zartheit in Ausgestaltung der menschlichen Gliedmassen sie schon vorbereitet.

Ein altes Tafelgemälde besitzt auch der ferne koloniale Osten. In dem Vorraum der Sakristei von St Barbara in Breslau ziert es laut Inschrift die Grabesstätte der im Jahre 1309 gestorbenen Barbara Poley und ist bald danach gemalt worden. Es stellt auf rotbraunem Grunde zur Rechten den nur mit dem Lendenschurz versehenen auferstandenen Heiland, die Geißelungswerkzeuge in den Armen, dar. Ihm gegenüber zur Linken ist sein Lieblingsjünger am Kelch mit der Natter zu erkennen. Johannes empfiehlt die etwas kleinere, in Mantel und Kopftuch gekleidete Barbara dem göttlichen Erlöser, vor dem sie samt zwei Töchtern kniet. Die Figur des Heilandes ist mehrfach verzeichnet. Besser geraten sind die Gestalten der Mutter und des Evangelisten[1]. Dieses älteste Tafelbild Schlesiens ist ein stilles, andächtiges Gemälde, das den festen Glauben an die sühnende Kraft des Leidens Christi und an die einstige Auferstehung durch Christi Blut zum Ausdruck bringt.

Aus Süddeutschland und Österreich sind Proben von deutscher Tafelmalerei aus dem 13. Jahrhundert nur wenige bekannt. Ein Gemälde in der Stiftskirche des fränkischen Heilsbronn, östlich von Ansbach, mit vier Passionsszenen aus der Mitte des 13. Jahrhunderts läßt in den Gesichtern den Ausdruck und in den Bewegungen die Natürlichkeit allzusehr vermissen. Besser ist ein hölzerner Altaraufsatz aus der Nähe von Rosenheim, jetzt in dem bayrischen Nationalmuseum zu München, mit den Bildern der Krönung Mariä und den zwölf Aposteln, von etwa 1300. Stark übermalt sind die vielleicht noch im 13. Jahrhundert entstandenen Flügelgemälde in der Jakobs-

---

[1] Hans Lutsch in der Festschrift ‚St Barbara in Breslau‘, 2. Aufl., Breslau 1898, 63 81.

kirche zu Nürnberg[1]. Drei gekrönte, nebeneinander sitzende, ausdruckslose menschliche Gestalten in roten Gewändern stellen auf einem Tafelgemälde in der Kunigundiskirche am Leech zu Graz die heiligste Dreifaltigkeit dar, vor der die seligste Jungfrau kniet[2].

Als eine hochinteressante Schöpfung deutscher Tafelmalerei, vermutlich aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, darf endlich mit großer Wahrscheinlichkeit ein aus Fichtenholz gefertigtes Reliquiar gelten, das aus der Georgskirche bei Serfaus in Nordtirol stammt und sich seit 1903 im Ferdinandeum zu Innsbruck befindet, wo es durch seine heute noch leuchtenden Farben die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich lenkt. Nur die eine Langseite und darüber das eine Brett des Satteldaches waren für das Auge bestimmt; nur diese beiden Stellen, die zuerst mit Pergament, dann mit Leinwand bezogen wurden, sind bemalt. Der Inhalt des Bildes ist das Jüngste Gericht, das mit fast gänzlicher Vermeidung alles Schreckhaften in klassischer Ruhe und Zurückhaltung vorgeführt wird. Oben in der Mitte die majestätisch ernste Figur Christi mit ausgebreiteten Armen und bloßen Füßen, auf dem Regenbogen und in der Mandorla, die Brust halb entblößt, so daß alle fünf Wunden sichtbar werden, in dem Munde horizontal ein Stäbchen, als Symbol des Richters anstatt der Schwertes, rechts und links von Christus entsprechend Maria und der Täufer, Johannes der Evangelist und ein Engel mit der Dornenkrone samt Lanze und als Kirchenpatron St Georg, endlich an den beiden Enden zwei Engel, von denen der eine seine Posaune gegen die Seligen hin richtet, der andere gegen die Verdammten. Diese wie jene treten indes auf dem Bilde stark zurück; denn sie sind lediglich durch einige Köpfe in den Ecken der oberen Reihe angedeutet.

Die untere Reihe führt, entsprechend der oberen Figur des Richters, den hl. Petrus vor, zu dessen beiden Seiten je fünf Apostel und unter den Posaunenengeln die zwei großen Ordensstifter des 13. Jahrhunderts, St Dominikus und St Franziskus mit den Wundmalen, die er auch schon auf einem spätromanischen Glasgemälde von etwa 1250 in der Elisabethkirche zu Marburg und auf dem Standbild zu Wimpfen im Tal[3] trägt. Als Donatoren des Bildes erscheinen unter der Mandorla des Herrn zwei Figürchen im grauen Habit der Franziskaner. Mit Ausnahme der Ordenskleider wurden für alle Gewänder Grün und Rot gewählt. Zeichnung und Komposition sind charaktervoll und auf Goldgrund ebenso sauber wie sicher durchgeführt, die Köpfe und der Gesichtsausdruck erscheinen durchweg edel und echt deutsch. Es findet

---

[1] Sighart, Geschichte der bildenden Künste 342. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V 536. Ebe, Malerei 29.

[2] ‚Kirchenschmuck' 1879, 77. [3] Oben S. 153.

sich auf dem Gemälde nichts, was in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf deutschem Boden nicht hätte gemalt werden können. Wer das Missale des Johannes Semeca in der Gymnasialbibliothek zu Halberstadt und das Evangeliar auf dem Rathause zu Goslar für deutsch halten muß, wird die etwas spätere Malerei auf dem Reliquiar im Innsbrucker Ferdinandeum auch für deutsch halten und in ihr eine prächtige Leistung heimatlicher Tafelmalerei erblicken[1].

Daß sich dieser Zweig der Farbenkunst auch mit profanen Stoffen beschäftigt hat, steht auf Grund der Quellen fest. Während sich indes auf dem Gebiet der Miniaturen und der Wandmalerei auch Arbeiten der profanen Kunst erhalten haben, sind von Tafelbildern nur solche bekannt, die religiösen Zwecken dienten.

Dies ist auch der Fall bei der Glasmalerei.

Drittes Kapitel.

Glasmalerei.

In dem Vorwort zum dritten Buch seiner Kunsttechnik sagt der Priester Theophilus[2] bei Schilderung des Innenraums einer Kirche: ‚Blickt das Auge auf die Felderdecken, so sind sie mit Blumen geschmückt, wie die Pallien. Sieht es auf die Wände, so bietet sich ihm ein Bild des Paradieses dar. Schaut es die Fülle des von den Fenstern einströmenden Lichtes, so bewundert es die unendliche Pracht der Gläser und die Mannigfaltigkeit in der kostbarsten Arbeit.‘

Der Gebrauch des Glases war im fränkischen Reiche schon früh bekannt. Nach dem Zeugnis des Bischofs Gregor von Tours († 594) waren Glas-

---

[1] Diese Auffassung konnten die Bedenken, welche Atz in seiner ungemein reichhaltigen Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg S. 378 gegen H. J. Hermann (Der Reliquienschrein von St Georg bei Serfaus, im Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission 1903, 289 ff, mit guter farbiger Reproduktion) vorbringt, nicht erschüttern. Atz ist geneigt, das Bild im 14. oder 15. Jahrhundert, und zwar in Italien, entstehen zu lassen, weil der nur mit dem Mantel angetane Richter und die beiden Ordensstifter früher, zumal in der deutschen Kunst, schwerlich nachweisbar seien. Daß dieses in der Kunstgeschichte so oft wiederholte Argument hier nicht am Platze ist, beweisen die Franziskusfiguren zu Marburg in Hessen und zu Wimpfen im Tal, ferner die Christusfigur im Jüngsten Gericht am Fürstenportal des Bamberger Domes (oben S. 128), wo der Richter ebenso wie auf dem tirolischen Reliquienschrein die rechte Brust frei hat und alle fünf Wunden zeigt. Aber selbst abgesehen davon: das Gemälde des Reliquiars der Georgskirche bei Serfaus trägt ganz den Charakter deutscher Kunst des 13. Jahrhunderts. Warum sollten gewisse Einzelheiten auf diesem Gemälde für uns nicht das erste Mal auftreten können? — Schwerer wird sich entscheiden lassen, ob das Werk tirolischen Ursprungs ist, wie Hermann (a. a. O. 311) vermutet.

[2] In Ilgs Ausgabe S. 150.



Bild 81. **Meister von Soest: Antipendium.** Münster, Landesmuseum. (Phot. F. Bruckmann, München.) S. 375.



Bild 82. Glasgemälde in St Kunibert zu Köln: Hl. Katharina. (Nach Kolb.) S. 384 u. 388.

fenster in den Kirchen etwas Gewöhnliches[1]. Wann und wo die Glasmalerei entstanden ist, bleibt bis auf weiteres ungewiß. Als eine Art Vorstufe können die farbigen Mosaiken angesehen werden, die aus bunten Glasstücken bestanden und von Holzrahmen eingefaßt waren. Eine Reihe von Quellentexten werden in dieser Weise zu verstehen sein; zu einer Annahme wirklicher Glasmalerei berechtigen sie noch nicht. Die älteste bis jetzt bekannt gewordene Nachricht[2] über Glasbilder stammt aus dem dritten Viertel des 9. Jahrhunderts und steht in einer Lebensbeschreibung des hl. Ludger, Bischofs von Münster. Hier wird erzählt, daß eine geheilte Blinde in der Kirche zu Werden an der Ruhr bei den ersten Sonnenstrahlen begann, mit dem Finger auf die in den Fenstern angebrachten Bilder zu zeigen.

Ein fast gleichzeitiger Text Ratperts von St Gallen, der den Farbenschmuck der Frauenkirche in Zürich besingt[3], entbehrt des klaren Hinweises auf figürliche Darstellungen, bezeugt indes mit aller Bestimmtheit, daß es damals in der Frauenkirche zu Zürich wirklich gemalte Glasfenster, also nicht bloße Glasmosaiken gegeben hat.

Aus erheblich späterer Zeit datiert die erste Nachricht über die Herstellung figürlicher Glasmalereien in Frankreich. Es sind jene ‚Historien', welche ein geborner Deutscher, der im Jahre 988 gestorbene Erzbischof Adalbert von Reims, früher Kanonikus in Metz, auf die Fenster der Klosterkirche St-Rémi in seiner Bischofsstadt malen ließ[4].

In der Kirche des Stiftes Tegernsee, mit dem man bis in die letzten Dezennien merkwürdigerweise die Erfindung der Glasmalerei in innigste Verbindung gebracht hat, gab es bis zum Ende des ersten Jahrtausends noch keine Glasfenster, geschweige denn Glasgemälde. Denn Abt Gozpert (982

---

[1] Ecclesia est vici Icidiorensis sub termino Turonicae urbis, quae plerumque sacris miraculis illustratur, fenestras ex more habens, quae vitro lignis incluso clauduntur. So Gregor von Tours in seiner Schrift De gloria martyrum. Die Stelle findet sich bereits erwähnt bei Wackernagel, Glasmalerei (1855) 132, 88. Auf sie hat hingewiesen Nordhoff im Repertorium für Kunstwissenschaft III (1880) 459[1]. Vgl. Albert Hauck, Kirchengeschichte Deutschlands I, Leipzig 1887, 209[2]. Gestützt auf diesen und andere Quellentexte hielt auch Kraus (Geschichte der christlichen Kunst II, 1 [1897] 24[2]) den häufigen Gebrauch von Glasfenstern schon zur Zeit Gregors von Tours für bewiesen. Über denselben Gegenstand bringen Quellentexte Oidtmann, Glasmalerei II 33 ff und Hasak in der Wissenschaftlichen Beilage zur ‚Germania' 1908, Nr 4 und in ‚Der Pionier' (Monatsblätter für christliche Kunst) I (1908/09), Hft 1—4. Über nicht-gläserne Fensterverschlüsse s. Geiges, Fensterschmuck I 28 ff.

[2] Entdeckt von Diekamp, veröffentlicht von Nordhoff a. a. O. 461. Vgl. Oidtmann a. a. O. 49 f.

[3] Bei Nordhoff a. a. O. Vgl. Hauck a. a. O. II 234[2].

[4] Nordhoff a. a. O. 459 462.

bis 1001) äußert einem Grafen Arnold gegenüber, daß die Fensteröffnungen der Klosterkirche St-Quirin mit alten Tüchern[1] geschlossen gewesen seien. Erst durch Arnold habe das Gotteshaus einen Schmuck erhalten, der, soviel der Abt wisse, in früheren Zeiten unbekannt gewesen sei und den er samt seinen Mönchen nie gehofft hätte, je zu sehen. ‚Damals‘, schreibt der Abt, ‚schien zum erstenmal die goldstrahlende Sonne durch bunte Glasgemälde[2] auf den Fußboden unserer Basilika.‘

Gozpert versäumt nicht, die Wirkung hervorzuheben, welche der Anblick dieser ganz neuen und ungewohnten Zierde ihres Gotteshauses hervorgerufen hat. ‚Freude und Wonne‘, sagt er, ‚durchdringt die Herzen aller, die das seltene Kunstwerk anschauen, und staunend besprechen sie untereinander seinen Farbenreichtum.‘

Der Brief ist ein Beweis dafür, daß die Glasmalerei, welche in Westfalen schon während des 9. Jahrhunderts Eingang gefunden hatte, in Tegernsee am Ende des 10. noch etwas Neues gewesen ist. Um so eifriger wurde sie hier während des 11. Jahrhunderts gepflegt.

Sehr eingehende Aufschlüsse über die Technik der Glasmalerei hat der Künstlermönch Theophilus um das Jahr 1100 erteilt. Nach seinem Zeugnis waren damals die Franzosen in diesem Kunstzweige sehr erfahren[3]. Die Vorschriften des Theophilus sind im wesentlichen während des ganzen Mittelalters beobachtet worden.

Auf einem Brett wurde die Zeichnung des Fensters mit roten oder schwarzen Umrißlinien entworfen. Die Lokalfarben der einzelnen Felder merkte man mit Buchstaben an. Danach legte man der Reihe nach entsprechend gefärbte Glasplatten auf die einzelnen abgegrenzten Flächen des Brettes, rote auf jene Teile, die rot, blaue auf solche, die blau werden sollten, und so fort.

Von großer Wichtigkeit wäre es nun zu wissen, wie das Mittelalter diese bunten Gläser angefertigt hat. Aber gerade über diesen Punkt versagen

---

[1] In Schlesien wurden noch 1340 dünne Tierhäute für denselben Zweck gebraucht. Hans Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien III, Breslau 1891, 173.

[2] Per discoloria picturarum vitra. Pez, Thes. Anecdot. VI, 1, 122. Der Ausdruck kann doch kaum anders als von Glasgemälden, nicht von bloßen farbigen Verglasungen verstanden werden.

[3] Die einschlägigen Kapitel hat aus Ilgs Ausgabe Hasak (Kirchenbau II 173 ff) abgedruckt. Zu Ilgs deutscher Übersetzung gibt Karl Schäfer (Die Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance [1881], in ‚Von deutscher Kunst‘ S. 163[1] und 177[1]) Berichtigungen. Über die Ausführungen bei Heraklius und Theophilus vgl. auch Oidtmann, Glasmalerei II 72 ff; dazu I 22 ff. Geiges, Fensterschmuck I 158 ff.

die Handschriften der Schedula Theophils. Die Kapitel, welche davon handelten, fehlen. Es ist dies um so bedauerlicher, da die neuen Farbengläser mit verschwindend wenig Ausnahmen von den alten in höchst unvorteilhafter Weise abstechen. Namentlich sind das mittelalterliche Rot und Blau von einer wundervollen Weichheit des Tones, während dieselben Farben, vor allem aber das Gelb [1], in moderner Herstellung zumeist grell und schreiend auftreten. Beachtenswerte Momente zur Erklärung der ungemein milden Lasur alter Glasmalerei sind sicher auch einerseits das dem damaligen Glase beigemengte, grünlich färbende Eisenoxyd, anderseits die Einwirkung atmosphärischer Niederschläge und anderer Stoffe, welche den Glaskörper und die Schmelzfarben allmählich umgestalten [2].

Das eben erwähnte Auflegen der einzelnen farbigen Glasplatten hatte den Zweck des Durchpausens der Umrisse, worauf die Herstellung der gewünschten Form durch das glühende Trenneisen erfolgte. Mit Hilfe desselben wurden die jenseits der Umrisse liegenden wertlosen Glasteile abgesprengt. Die Schnittflächen glättete sodann das gezähnelte Kröseleisen [3].

Nun begann die eigentliche Malerei mit dem Schwarzlot, einer braunen Schmelzfarbe, die aus Kupferasche, blauem und grünem Glase zu gleichen Teilen bereitet wurde. Durch kräftige Schraffenlinien, durch dickeres oder dünneres Auftragen dieser verglasbaren Farbe oder durch Auskratzen derselben dort, wo Lichter oder Buchstaben stehen sollten [4], war man imstande, drei verschiedene Töne zu erzielen. Mit dem Schwarzlot wurden die inneren Linien und Schattenstriche aufgesetzt.

Die einzelnen gemalten Glastafeln gab man in einen Brennofen, wo die Schmelzfarbe des Schwarzlots den Scheiben aufgebrannt wurde. Schließlich wurden die Bruchstücke entsprechend der Vorzeichnung auf dem Brett vereinigt, in Bleiruten gefaßt und diese mit Zinn verlötet. Die Fassung aus Blei durchbrach die leuchtenden Felder mit kräftigen, dunkeln Linien.

---

[1] Nach Sello (Hude 69) findet sich eine frühe Erwähnung von Kunstgelb (ca 1300) in dem Schreiben eines Cisterciensers der Diözese Utrecht an den Abt von Hude, wo es einen Meister der Glasmalerei gab. Über das Silber- oder Kunstgelb s. Oidtmann a. a. O. 118 ff.

[2] Vgl. ‚Der Kirchenschmuck' 1877, 105; Oidtmann a. a. O. I 45 ff; II 129 ff; Geiges a. a. O. 147 [7]; Sörensen, Malerei 231 ff.

[3] Im ‚Renner' des Hugo von Trimberg V. 18746 ff heißt es zwar:

Eins bockes blut den adamas
Speltet, mit dem man hertez glas
Durch grabet und herte edel gesteine,

woraus sich ergibt, daß man mit Hilfe der Diamanten ‚hartes Glas' und Edelsteine bearbeitet hat. Daß man indes den Diamanten auch zum Schneiden von Fensterglas benützte, was doch sehr nahe lag, davon verlautet nichts. Vgl. Geiges a. a. O. 163.

[4] Siehe dazu den Vergleich in Hartmanns ‚Erec' bei Ilg, Beiträge 80.

Jede Fläche von verschiedener Lokalfarbe war also mit einer Bleirute umrahmt; sie hieß Umrißblei. Erschien die einfarbige Fläche zu groß für die Herstellung aus einem einzigen Stück, so fügte man ihre Teile durch das sog. Notblei zusammen.

Diese schweren schwarzen Bleilinien waren keine Störung für die Gesamtwirkung des Kunstwerkes, das nicht in der Nähe, sondern von fern betrachtet sein wollte. Für einen weiter abliegenden Augenpunkt aber wurden die dunkeln Umrisse von den sprühenden Farben mehr oder weniger übertönt[1]. Der Meister erreichte, was er wollte: den Eindruck eines aus Licht gewobenen Gemäldes, dessen Farben man mit dem Blitzglanz der Edelsteine verglich oder gar aus Edelsteinen bereitet glaubte[2]. Zum Schutz der fertigen Scheibe gegen den Andrang des Windes dienten die in regelmäßigen Abständen horizontal laufenden eisernen Sturmstangen, welche man in das Mauerwerk einließ und an denen das Glasfenster befestigt wurde (Bild 82 auf Tafel 22).

Je nach der Zeichnung kann man Ornamentfenster, Medaillonfenster und solche mit Standfiguren unterscheiden[3]. Erstere weisen entweder rein geometrische Zeichnungen, wie Streifen, Rosetten, Rauten, oder Laubwerk auf, das in der romanischen oder frühgotischen Periode noch streng stilisiert ist. Dazu kommt als belebende Einfassung der Perlfries, eine Folge von weißen oder hellfarbigen Augen auf einem dunkeln Streifen.

Das Medaillonfenster entstand durch Abgrenzung einzelner Felder in Gestalt von Kreisen, Rauten, Ellipsen, Vielpässen, die von Blattwerk umschlossen waren und inhaltlich einen zusammenhängenden Bilderzyklus auf blauem oder rotem Grunde darstellen. Auch die Zwickel zwischen den Medaillons zeigen neben geometrischen und botanischen Ornamenten einzelne Figürchen.

Weist das Fenster den Schmuck von Standfiguren auf, so findet sich in der Breite eines Fensters oder einer durch Steinpfosten umrahmten Abteilung stets nur eine Gestalt. Doch können nach Maßgabe der Fensterhöhe übereinander mehrere Figuren stehen. Für Haltung und Faltenwurf galten ähnliche Rücksichten wie für die Bildhauerkunst.

Als Bekrönung und Abschluß des Bildes baut sich über der Figur in der romanischen Stilperiode eine baldachinartige, aus Türmchen und Kuppeln bestehende Architektur auf, die gegen Ende des 13. Jahrhunderts durch Wimperge und Fialen abgelöst wurde. Eine reiche, in satten Tönen gehaltene

---

[1] Zu den Ausführungen von Viollet-le-Duc (Dictionnaire de l'architecture française IX 419 ff) vgl. Oidtmann, Glasmalerei II 143 f.

[2] Vgl. Ilg, Beiträge 104 f. Dazu der Jüngere Titurel, Ausgabe von Hahn (1842) V. 336 ff.

[3] C. Schäfer, Von deutscher Kunst 166 ff.

Farbenauswahl, bunte Gewandsäume und Bänder, bei großen Figuren der fortgeschrittenen Kunst Gewandflächen mit Musterung erhöhen den Eindruck gediegener Pracht, welchen diese anfangs wohl ausschließlich zu kirchlichen Zwecken verwendeten Kunsterzeugnisse hervorrufen.

Die ältesten erhaltenen Glasgemälde auf deutschem Boden sind die fünf schmalen Oberfenster in der Südwand des Augsburger Domes. Auf farblosem Grunde ohne jegliches Ornament stellen sie dar den König David, Moses und die drei Propheten Jonas, Daniel und Osias: monumentale Gestalten, in der Komposition nicht unschön, aber doch steif, gerade vor sich hinsehend mit großen Händen, in denen sie Spruchbänder halten, David zudem in der Rechten mit einer gewissen Zierlichkeit ein kurzes, kleeblattförmig endendes Zepter. Alle stehen auf welligem Fußboden, der aus einem stilisierten Pflanzenornament gebildet ist.

Die Zeit der Entstehung zu bestimmen unterliegt, da Anhaltspunkte, die einen beweiskräftigen Vergleich möglich machen könnten, fehlen, großen Schwierigkeiten. Denn es ist Tatsache, daß, wie das Kunstgewerbe überhaupt, so auch die Glasmalerei mit der stilistischen Entwicklung der Architektur und der Plastik nicht gleichen Schritt gehalten hat, sondern diesen Künsten gegenüber bedeutend zurückgeblieben ist. In Anbetracht dieses Werdeganges ist es nicht unwahrscheinlich, daß die fünf Augsburger Fenster erst im 12. Jahrhundert entstanden sind[1].

Dagegen scheint der stark archaistische Typus der Gemälde die Annahme einer bedeutend früheren Entstehung zu empfehlen. So geht denn tatsächlich die herrschende Meinung dahin, daß die Bilder bis in das 11. Jahrhundert zurückreichen[2]. Um diese Zeit soll auch das Glasgemälde der Figur eines Heiligen in der Pfarrkirche zu Taben im Trierschen entstanden sein[3]. In den Anfang des 12. Jahrhunderts versetzt man das älteste bekannte Glasbild der deutschen Schweiz, eine Mutter Gottes mit Kind in dem hochgelegenen Kapellchen bei dem Dorfe Flums im Kanton St Gallen[4].

---

[1] Dehio (Handbuch III 28) verlegt sie in die zweite Hälfte, Schnaase (Geschichte der bildenden Künste V 550) in die ‚Spätzeit' des 12. Jahrhunderts, Otte (Kunst-Archäologie II 580) in die Zeit um 1200.

[2] Nach Theodor Herberger (Die ältesten Glasgemälde im Dome zu Augsburg, Augsburg 1860) sind diese Gemälde spätestens am Anfang des 11. Jahrhunderts entstanden; ebenso Oidtmann a. a. O. 193. Bei Herberger farbige Abbildungen der Fenster, David und ‚Osee' auch bei Kolb, Glasmalereien, Tafel 1.

[3] Liell, Altromanische Glasmalereien in der Pfarrkirche zu Taben, im Trierschen Archiv, Hft 7, Trier 1904, 29 ff, mit Abbildung.

[4] Lehmann, Glasmalerei in der Schweiz 16 f, mit Abbildung; auch bei Geiges, Fensterschmuck I 34, Nr 41.

Romanisch sind gleichfalls eine kleine, sitzende Christusfigur und ein Königsbrustbild, vielleicht Bruchstücke eines Stammbaumes Christi, in der Kirche zu Veitsberg bei Weida[1]. Einen vollständigen Stammbaum Christi enthält das gut erhaltene Mittelfenster im Chor der Kirche zu Legden in Westfalen. Das Gemälde besteht aus einer Reihe gelb und blau eingefaßter Medaillons, in denen die Figuren auf roten Grund gesetzt sind: im ersten die Stammeltern mit der Schlange neben dem als Kreuz gestalteten Baume der Erkenntnis; im zweiten David, daneben in Halbmedaillons Moses und Aaron nebst vier kleinen Brustbildern von Roboam, Josaphat, Joram und Abias; im dritten Rundbild Salomon mit den Begleitfiguren von Abraham und Isaak; im vierten Maria, im fünften der von sieben Tauben umgebene Erlöser als das Alpha und Omega. Über ihm erscheint in einem Halbkreis Gott Vater[2].

In der Marienberger Kirche zu Helmstedt befindet sich ein aus zwei Fenstern zusammengesetztes Fenster mit drei Heiligenpaaren[3]. Romanisch ist ferner das kleine Bild mit der Geburt Christi in der sog. Domkapelle zu Goslar; so heißt die ehemalige nördliche Vorhalle, der einzige Überrest des im Jahre 1820 niedergerissenen Domes. Die Scheibe ist schlecht erhalten und fehlerhaft zusammengestellt worden[4]. Ein zweites Glasbildchen in der Domkapelle führt Maria mit dem Kinde vor.

Kräftig strahlen im St Patroklusmünster zu Soest einige Reste der Apsidenfenster mit figürlichen Darstellungen[5]. Eine romanische, steif gezeichnete Kreuzigung hat sich in einem lückenhaften Fenster der St Segolenakirche in Metz erhalten[6]. Besser ist die Figur des hl. Timotheus auf einer Scheibe, die aus Neuweiler im Elsaß in das Cluny-Museum zu Paris übertragen wurde[7].

Zwei romanische Glasbilder, die vielleicht aus der ehemaligen Prämonstratenserabtei zu Arnstein an der Lahn stammen, befinden sich jetzt auf Schloß

[1] Ausführlich handelt darüber Klopfleisch, Drei Denkmäler 10 ff, mit Abbildung.

[2] Lübke, Kunst in Westfalen 336 f. Oidtmann, Glasmalerei II 209 ff.

[3] Oidtmann a. a. O. 201 f.

[4] Th. Asche (Die Domkapelle zu Goslar, Goslar 1891, 13) verlegt das Bild mit eigentümlicher Begründung in das 10. Jahrhundert. Vgl. Haseloff, Glasgemälde 18.

[5] Lübke a. a. O. 335 f. Schmitz, Malerei in Soest 22. Ein altes, kleines Glasgemälde mit dem Kruzifixus, Maria und Johannes zeigte man 1905 in der Sakristei.

[6] Oidtmann a. a. O. 221 f.

[7] Bruck, Glasmalerei 26 f; dazu Tafel 3 und 3 A.

Cappenberg bei Lünen in Westfalen[1]. Die drei Felder des einen enthalten den Stammbaum Christi: den schlafenden Jesse mit David, dann Salomon und eine bartlose Christusfigur; die Felder des andern: Moses vor dem brennenden Dornbusch, Moses mit Aaron und Moses, der auf dem Berge Sinai aus der Hand Gottes die Gesetzestafeln empfängt.

Merkwürdiger noch als das leuchtende Kolorit dieser beiden schönen Tafeln ist das kleine Gemälde, welches auf der zweiten unten angebracht ist. Hier stellt sich der Maler namens Gerlach in einem Halbrund selbst dem Beschauer vor. Das ohne Zweifel Porträtähnlichkeit anstrebende Bild zeigt den Künstler, den Pinsel in der Rechten, bei Ausübung seiner Kunst mit der Umschrift: ‚Höchster König der Könige, sei Gerlach gnädig.‘[2] Vielleicht ist dieser Maler identisch mit jenem Gerlach, welcher samt seiner Frau Hildegundis um 1200 urkundlich bezeugt wird[3]. Demselben Künstler schreibt man eine kleine Kreuzigung zu, die sich gegenwärtig im Berliner Kunstgewerbemuseum befindet.

Einen sehr bedeutenden Schatz besitzt die ehemalige Stiftskirche zu Bücken bei Hoya in der Provinz Hannover an drei romanischen Glasgemälden der Apsis. Die Renovation hat einige Stücke ersetzen müssen, aber auch erst ein Urteil ermöglicht über die Gediegenheit dieser Leistung nach Komposition, Zeichnung und glühender Farbengebung. Das große Mittelfenster mißt 4 m in der Höhe, 1,75 m in der Breite und enthält im Mittelstreifen Szenen aus dem Leben des Heilandes. Auch die Felder rechts und links erzählen Begebnisse aus dem Leben des Herrn; neben ihnen stehen die darauf gedeuteten Handlungen des Priesters in der heiligen Messe. Das nördliche Fenster schildert Züge aus der Legende des hl. Maternianus, des einen Patrons der Kirche, das Fenster nach Süden Geschichten aus dem Leben des hl. Nikolaus, des zweiten Kirchenpatrons. Die drei Jungfrauen, denen der Heilige zu einem ehrbaren Wandel verholfen hat, haben offenbar dem Künstler die Veranlassung gegeben, zu beiden Seiten der Hauptbilder die Figuren der klugen und törichten Jungfrauen anzubringen, und zwar in lebhafteren Bewegungen, als dies sonst der Fall ist.

---

[1] Entdeckt von Heinrich Oidtmann, der mit gewohnter Gediegenheit davon handelt in der Zeitschrift für christliche Kunst 1897, 275 ff: ‚Romanische Glasgemälde rheinischen Ursprungs‘, mit Abbildung. Eine etwas kleinere Abbildung der beiden Fenster enthält der illustrierte Katalog der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, Nr 64. Eine sehr gute Reproduktion bei O. v. Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten, Tafel 118.

[2] Rex regum clare, Gerlacho propitiare. Maler Gerlach in größerer Reproduktion bei Geiges, Fensterschmuck I 67, Nr 95.

[3] Vgl. Oidtmann, Glasmalerei II 199[3].

Die drei herrlichen Bilder in Bücken lohnen reichlich einen Besuch dieses etwas abgelegenen Fleckens[1].

In überraschend sicherer Zeichnung und glücklichster Farbenstimmung wetteifern mit den Bückener Fenstern die zu St Kunibert in Köln. Fünf davon enthalten in prächtigen Umrahmungen die Einzelfiguren der hll. Cäcilia, Katharina (Bild 82 auf Tafel 22), Cordula, Ursula und des hl. Johannes Baptista. Drei sind Medaillonfenster; sie bilden die obere Reihe im Chor: vorzügliche Leistungen der Glasmalerkunst. Das mittlere ist eine Darstellung des Jessebaumes: zu unterst der ruhende Ahnherr, dann Mariä Verkündigung, die Geburt Christi, die Kreuzigung, die Auferstehung, an fünfter Stelle erscheint der thronende Welterlöser, mit der Rechten segnend, in der Linken die Hostie haltend. Zu oberst hält Gott Vater ein Spruchband mit den Worten: ‚Dieser ist mein geliebter Sohn.‘

Die Begleitbilder dieses Mittelstückes beschreiben das Leben des hl. Klemens von Rom, des ersten Papstes dieses Namens, dem zu Ehren St Kunibert als Erzbischof von Köln (623—663) an Stelle einer kleineren eine größere Kirche errichtet hatte. Das mit dieser Kirche verbundene Chorherrenstift erwählte nach der Heiligsprechung Kuniberts diesen zu seinem Patron, dem nun als Seitenstück zu dem Klemensfenster eine Glasmalerei mit Szenen aus dem Leben St Kuniberts gestiftet ward. Die Taufe des hl. Klemens, sein Transport in den Chersones, die wunderbare Eröffnung einer Wasserquelle durch das Lamm, die Entfernung des Heiligen, der durch seine Heidenbekehrungen das Mißfallen der Behörde erregt hatte, seine Ertränkung und der Schutz, welcher ihm durch Engelshände auf dem Grunde des Meeres zu teil wurde, bilden den Inhalt des einen Gemäldes.

Das andere zeigt, wie König Dagobert von Austrasien einen himmlischen Lichtstrahl auf das Haupt des heiligen Jünglings Kunibert fallen sieht, wie Kunibert Abschied nimmt, um Priester zu werden, dann wie der König ihm ein Zepter überreicht und ein Bischof ihm die Hände auflegt, ferner wie der Heilige Geist in Gestalt einer Taube ihm beim heiligen Meßopfer das Grab der hl. Ursula offenbart, endlich wie er aus dieser Welt scheidet und Engel seine Seele in den Himmel geleiten.

---

[1] Hotzen, Die Stiftskirche St Materniani zu Bücken, Hannover 1866, in: Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens, herausgeg. von dem Architekten- und Ingenieur-Verein für das Königreich Hannover, Hft 11 und 12, mit Abbildung. Die Kreuzigung auch bei Geiges, Fensterschmuck I 36, Nr 45. Wilhelm H. Mithoff, Kunstdenkmale und Altertümer im Hannoverschen V, Hannover 1878, 147 f. August Freudenthal, Die Stiftskirche zu Bücken, ihre Kunstschätze und Altertümer, Bremen 1890. H. Gade, Historisch-geographisch-statistische Beschreibung der Grafschaften Hoya und Diepholz mit den Ansichten der sämtlichen Kirchen und Kapellen beider Grafschaften I, Hannover 1901, 248 ff. Oidtmann, Glasmalerei II 206 ff.

Vieles an diesen Bildern ist ersetzt worden und verrät sich als spätere Arbeit zumeist durch den unvorteilhaften Abstand von der staunenswerten Kunst der Originale[1], welche, wie die zu Bücken, um 1230 entstanden sein können.

Aus derselben Werkstätte gingen vielleicht zwei schöne, jetzt im Kölner Kunstgewerbemuseum befindliche Rundbogenfenster der Sammlung Schnütgen mit dem Tode und der Krönung Mariä und je zwei Stifterfiguren hervor[2].

Ein größeres romanisches Werk besitzt Köln in einem vor wenigen Jahren wieder zusammengesetzten szenenreichen Fenster, das aus der ehemaligen frühgotischen Dominikanerkirche in den Dom übertragen worden ist[3] und an das große Chorfenster der Stiftskirche St Veit zu München-Gladbach erinnert, das unter Beifügung alttestamentlicher Vorbilder in zwei Reihen Begebenheiten aus den Evangelien schildert[4].

Wie die Wandgemälde an den ausgedehnten Mauerflächen der romanischen Kirchen einen willkommenen Platz fanden für ihre Entfaltung, so erhielten die Glasgemälde ihre eigentliche Heimstätte in den gotischen Gotteshäusern. Hier begünstigte die Auflösung der Mauermassen in ihre Teile weniger die Wandmalerei, wohl aber durch die Anlage großer, oft riesiger Fenster eine glückliche Entwicklung der Glasmalerei. Erst die Gotik hat diesem Kunstzweige das wünschenswerte Terrain geschaffen. Erst die Gotik hat es möglich gemacht, daß von allen Seiten ein Lichtmeer in das Gotteshaus eindrang und durch die Brechung seiner Wellen in den farbigen Scheiben das ganze Heiligtum wie mit einem überirdischen Zauber erfüllte.

Die Ausgestaltung einer gotischen Kathedrale nach dieser Richtung ist mit seltener Vollständigkeit durchgesetzt worden im Straßburger Münster, dessen Apsis-, Querschiff- und Langhausfenster in buntem Wechsel Szenen des Alten und des Neuen Testaments, mehrere Päpste[5], Bischöfe sowie andere Personen der Kirchengeschichte, darunter einen kolossalen Christophorus, und

---

[1] Oidtmann, Die romanischen Glasmalereien in der Pfarrkirche St Kunibert zu Köln, mit Abbildung, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1910, 199 ff. Farbige Abbildungen bei Kolb, Glasmalereien, Tafel 7 8 13 31.

[2] Schnütgen, Zwei spätromanische Glasgemälde, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1907, 161 f, mit Abbildung. Über die Bedeutung der wertvollen Sammlung Schnütgen für die Geschichte der Glasmalerei s. Oidtmann, Glasmalerei II 225 f.

[3] Edmund Renard, Köln, Leipzig 1907, 72. Über ein Kölner Domfenster vom Ende des 13. Jahrhunderts vgl. Beissel in den Stimmen aus Maria-Laach 1907, II 277.

[4] Oidtmann a. a. O. 221 ff.

[5] Farbige Abbildung des Papstes Silvester bei Kolb a. a. O., Tafel 38; Rosetten und Bordüren Tafel 55.

eine Reihe von deutschen Königen vorführen. Die Zahl der romanischen Königsbilder beträgt jetzt noch neunzehn.

Eine ungezwungene Auffassung wird diese Gestalten als ein patriotisches Denkmal an heiliger Stätte deuten, nicht aber als eine ‚herausfordernde Neuerung', in der sich angeblich die Sehnsucht nach einer starken Reichsregierung als Schutz gegen die um sich greifende Landeshoheit des Bischofs ausgesprochen hätte. Diese Hypothese überträgt, abgesehen von allem andern, die feindliche Stimmung, welche die Bürgerschaft Straßburgs gegen den Bischof Walther v. Geroldseck hegte, in die Zeit von Walthers zweitem Nachfolger, Konrads v. Lichtenberg (1273—1299), unter dessen Regierung die ‚herausfordernden' Königsbilder entstanden sein sollen, der indes das beste Einvernehmen mit der Stadt unterhielt[1].

Die Straßburger Königsbilder erinnern den aufmerksamen Beschauer unwillkürlich an die fünf Gestalten im Augsburger Dome. Sie sind bedeutend jünger als diese, aber tragen doch durchaus romanischen Stilcharakter. Eigentümlich berührt bei mehreren dieser Gemälde, daß die auf ihnen dargestellten Persönlichkeiten moderne Brillen zu tragen scheinen. Es ist eine Folge der Verbleiung, die um die Augen gezogen wurde.

Daß die letzten Dezennien des 13. Jahrhunderts für diese Arbeiten trotz ihres romanischen Stils gewiß nicht als ein zu später Ansatz gelten dürfen, beweisen zwei Fenster der Peter-Pauls-Kirche zu Weißenburg, also gleichfalls in dem der französischen Kunst so nahen Elsaß. Auch sie zeigen romanische Zierformen in Borten und Bandgeflechten und sind doch erst unter dem Abt Edelin (1262—1293) angefertigt worden, von dem aber auch zwei Fenster mit ausgesprochen gotischen Ornamenten herrühren[2]. Die älteren gotischen Fenster des Straßburger Münsters dürften schon dem 14. Jahrhundert angehören.

Auch die Elisabethkirche in Marburg weist außer mehreren gotischen Fenstern noch einige romanische auf, die in das 13. Jahrhundert zurückreichen. Mit diesen Scheiben hat es indes eine eigene Bewandtnis. Ehedem war das

[1] Die hier abgelehnte Ansicht hat Dehio vertreten in der Abhandlung ‚Historisches in den Glasgemälden des Straßburger Münsters. Die Königsbilder', erschienen in der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 1907, 471 ff. Siehe vorliegenden Werkes Bd III, S. 333 f, wo auch von der Stellung Ellenhards zur bischöflichen Kurie in Straßburg die Rede ist. Die Glasmalereien des Straßburger Münsters sind vollständig reproduziert worden von Bruck. Vgl. Julius Janitsch, Die älteren Glasgemälde des Straßburger Münsters, im Repertorium für Kunstwissenschaft III (1880) 156 ff 258 ff 361 ff; IV (1881) 46 ff.

[2] Bruck, Glasmalerei 24 32 47 50; dazu Text, Tafel 1, Atlas, Tafel 1 11 15. Oidtmann, Glasmalerei II 232 ff. O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 294.

frühgotische Gotteshaus mit dem reichsten Glasfarbenschmuck ausgestattet. Mehr denn 60 gemalte Fenster zierten den Chor, die beiden Apsiden des Kreuzschiffes und das Langhaus. Von all diesen Schätzen sind nur noch Reste übrig, und zwar von den figurierten Fenstern der romanischen Periode vier im Chor. Aber von keinem einzigen derselben läßt sich nachweisen, daß es sich ursprünglich an der Stelle befand, die es jetzt einnimmt. Zudem sind in den einzelnen Fenstern selbst sehr bedeutende Verschiebungen vorgenommen und fehlende Stücke durch neue ersetzt worden.

Den hier in Betracht kommenden Fenstern ist eigentümlich, daß sie zugleich Standfiguren und Medaillons umschließen. Mit den mächtigen Gestalten des Heilandes, der Mutter Gottes, die zweimal auftritt, Johannes des Täufers und des Evangelisten, des Apostels Bartholomäus, des hl. Franziskus von Assisi, welcher die Wundmale trägt[1], der hl. Elisabeth und den symbolischen Figuren der Kirche und der Synagoge vereinigen sich oberhalb oder unterhalb auf ein und demselben Bilde in kleinerem Maßstabe Darstellungen aus dem Schöpfungsbericht, aus dem Leben der ersten Eltern, eine Kreuzigung und elf Szenen aus der Geschichte der hl. Elisabeth[2]. Die zwölfte ist abhanden gekommen; an ihrer Stelle steht eine Geburt Christi.

Die Glasmalereien der Marburger Elisabethkirche mit ihrer harmonischen Farbenkomposition bieten samt denen von St Kunibert in Köln lehrreiche Beispiele für die Eigenart der mittelalterlichen Glasbilder. Ihre Künstler legten es weniger darauf an, Zeichner und Darsteller, als Mosaizisten der Farbe zu sein. Sie wollten allerdings, daß man dem Inhalt ihrer Scheiben Aufmerksamkeit schenke, und sie hatten ihren guten Grund, daß sie für die eine Kirche diesen, für eine andere jenen Zyklus bevorzugten. Aber bei alledem war ihnen die erste Hauptsache doch nicht der dargestellte Gegenstand, der in der Höhe ohnehin oft schwer zu erkennen ist, sondern das Kolorit[3]. Sprühen sollte das Fenster, zumal in der Sonnenglut, und soviel an ihm lag, auch die Beter mit dem Feuer heiliger Andacht erfüllen.

Dasselbe gilt von den spätromanischen, teilweise stark restaurierten Glasmalereien, die im Chor der Marienkirche zu Gelnhausen den Jessebaum und Szenen aus der heiligen Geschichte darstellen[4], ferner von den Bruch-

---

[1] Bei Haseloff, Glasgemälde, Tafel 7 und 13 (vgl. oben S. 380[1]). Die hervorragende Leistung Haseloffs mit ihren 22 vorzüglichen Tafeln, unter denen sich drei Vierfarbendrucke befinden, hat eine inhaltreiche Besprechung erfahren durch Beissel in den Stimmen aus Maria-Laach 1907, II 263 ff.

[2] Bei Haseloff a. a. O., Tafel 10 f; dazu S. 12 ff.

[3] Vgl. Haseloff a. a. O. 18.

[4] Oidtmann a. a. O. 211. J. L. Kreuter, Führer durch die Barbarossastadt Gelnhausen, Gelnhausen [1906], 25 ff.

stücken der Farbenmosaiken, die einstens den Westchor des Naumburger Domes zierten und vielleicht um 1270 entstanden sind. Großartig ist besonders das Kolorit der letzteren, weniger befriedigend, zum mindesten in ihrem jetzigen Zustande, die Charakteristik der vorgeführten Gestalten. Das erste Fenster enthält Vertreter des geistlichen Standes: Diakonen, Bischöfe und Päpste. Von den drei Apostelfenstern hat sich eins erhalten; mit vier auf ihren Henkern stehenden Aposteln links, und rechts mit den symbolischen Figuren von Tugenden im siegreichen Kampf gegen entsprechende Laster. Im Laienfenster erscheinen Ritter und Jungfrauen. Hier hat der Glasmaler nicht zwar stilistisch, wohl aber inhaltlich mehrfache starke Anleihen bei dem großen Bildhauer gemacht, von dem die berühmten Stifterfiguren herrühren. Denn mehr oder weniger wird man in den Rittern die Stifter, deren Gattinnen aber in den heiligen Jungfrauen wiedererkennen. Die Gesichter sind auf den Fenstern schematisch, die Haltung ist gekünstelt, die Gewänder liegen bald dem Körper straff an, bald knäulen sie sich in bauschigen Falten. Die untere Bildreihe zeigt in zehn Medaillons die ersten zehn Naumburger Bischöfe, von Hildeward bis Berthold I.[1]

Aus dem 13. Jahrhundert stammen sodann farbige Scheibenreste zu Heimersheim an der Ahr und im Dom zu Meißen, ferner zwei gemalte Rundfenster mit Christus, wie er die Verkäufer aus dem Tempel vertreibt, und mit Magdalena, welche dem Herrn die Füße salbt. Diese beiden Stücke gehörten einst wohl der Kaiserpfalz Ingelheim an, kamen in die Kapelle des Schlosses Mainberg bei Schweinfurt und befinden sich gegenwärtig im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin[2]. Dazu kommen die ältesten Fenster in den Seitenschiffen der Kathedrale zu Metz; die spärlichen Bruchstücke im Dom zu Halberstadt; ein Fenster von 1289 aus der Klosterkirche zu Stetten bei Hechingen, jetzt in der Kapelle der Burg Hohenzollern; frühgotische Bruchstücke mit Szenen des Lebens Christi und alttestamentlichen Typen aus der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal, jetzt im Dom zu Worms und im Museum zu Darmstadt[3]; mehrere gleichfalls gotische Fenster in der Stiftskirche zu Niederhaslach im Elsaß mit Heiligenfiguren[4], ferner die Glasbilder in

[1] Vgl. Haseloff, Glasgemälde 19. Memminger, Achthundert Jahre Baugeschichte des Naumburger Domes, Naumburg a. d. S. 1908, 16 f. Bergner, Naumburg und Merseburg 53 f.

[2] Becker und v. Hefner, Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance I 82 f.

[3] Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V 552. Farbige Abbildung bei Kolb, Glasmalereien, Tafel 14.

[4] Bruck, Glasmalerei 46 72; dazu Tafel 12 42—45. Oidtmann, Glasmalerei II 234 f.

der St Viktorkirche zu Xanten, in der St Wendelinskirche zu Coisdorf bei Sinzig, in der St Florinskirche zu Koblenz, im Großherzoglichen Schlosse zu Baden-Baden, die prächtigen Fenster in der Predigerkirche zu Erfurt[1], fast alle vom Ausgang des 13. Jahrhunderts, die kostbaren Schätze der Sammlungen auf Schloß Erbach im Odenwald[2], und von der Wende des 13. Jahrhunderts das als spärlicher Rest alter Glasmalereien noch übrige Chorfenster in der Klosterkirche zu Heilsbronn bei Ansbach: Christus am Kreuze mit dem Stifter, dem Burggrafen Friedrich III. von Hohenzollern († 1297), und seinen beiden Gemahlinnen Elisabeth und Helena[3]. Ungefähr gleichzeitig ist das im südlichen Chor eingesetzte älteste Fenster des Domes zu Regensburg, in jeder Hälfte mit einer Heiligenfigur und dem Wappen des Bischofs Konrad von Luppurg (1296—1313), einem weißen Querbalken im blauen Schilde. Der größte Teil der Glasfläche ist indes bunt gemustert. Daneben prangte anstatt eines mittelmäßigen Fensters modernen Ursprungs noch im 16. Jahrhundert ein altes, auf dem der Bruder des Bischofs samt seiner Gemahlin abgebildet waren, wie sie ihr Schloß der Kirche darbringen[4].

Einige Jahrzehnte früher entstanden die ältesten Glasgemälde des Münsters zu Freiburg im Breisgau. Doch wurden sie vielfach von den ursprünglichen Stellen entfernt, da ihre Teilstücke den Stoff zu neuen Zusammensetzungen liefern mußten. In die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts reichen zurück die beiden mittleren Figuren im ersten Fenster des südlichen Seitenschiffs, rechts St Afra, links Maria Magdalena mit der Salbenbüchse; die Unholde, auf denen sie steht, bedeuten das von ihr besiegte Laster. Diese zwei Bilder, im Rundbogen geschlossen, gehören noch der spätromanischen Kunstperiode an. Die äußeren Figuren desselben Fensters dagegen, Johannes der Evangelist und St Petrus, sind jüngeren Datums; sie werden überragt von Spitzbogen und Wimpergen. Die alten Medaillons im Maßwerk haben ihren ursprünglichen Platz behauptet. Es ist eine in drei Teile zerlegte Gruppe der Kreuzigung: oben Christus am Marterpfahl, daneben Maria und Johannes, darunter in getrennten Rundbildchen die weiblichen Gestalten der Kirche und der Synagoge. Die Kirche reitet ein Pferd mit einem aus den vier Evangelistensymbolen gebildeten Kopfe[5]; die Synagoge sitzt auf einem Esel und hält in der Rechten einen Widderschädel, in der Linken das zerbrochene Banner[6].

[1] Oidtmann a. a. O. 223 ff. Abbildung bei Kolb a. a. O., Tafel 37.

[2] Oidtmann a. a. O. 236 ff.

[3] Ebd. II 187 f, Abbildung ebd. I 38. [4] Oben S. 43.

[5] Vgl. oben S. 205 291.

[6] Abbildung des ganzen Fensters bei Geiges, Fensterschmuck I 7; Abbildung der Kirche ebd. 104, Nr 150.

Die eben erwähnten Gemälde der hll. Magdalena und Afra befanden sich ehedem vielleicht in einem der unteren Langfenster an den Giebelwänden des Querschiffes. Aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen auch die Radfenster dieser beiden Giebel mit den Werken der leiblichen Barmherzigkeit auf der Nordseite (Bild 83 auf Tafel 23), mit dem thronenden Christus, einem Bischof und zwei Königen auf der Südseite [1].

Von überraschender Farbenpracht sind hoch oben in der Vorhalle des Domes zu Merseburg sieben kleine Medaillons, die aufsteigend in schlichter Zeichnung zunächst eine schwer zu erkennende Szene [2], dann die Verkündigung, Christi Geburt, die Anbetung der drei Könige aus dem Morgenlande, die Kreuzigung, die Auferstehung und die Himmelfahrt vorführen. Die beigesetzte Jahreszahl 1543 bezieht sich doch wohl nur auf eine Renovierungsarbeit; denn die Bilder selbst sind älter [3].

In der norddeutschen Tiefebene läßt sich für die in Betracht kommende Periode nur sehr wenig namhaft machen. Dazu gehören aus der Spätzeit des 13. Jahrhunderts die im Mittelfenster des Domes zu Brandenburg vereinigten Scheiben mit Gott Vater, Maria und Kind samt einigen Heiligengestalten und schönen spätromanischen Ornamenten; dann in der Kirche zu Lindena, einem ehemaligen Klosterdorfe der Cistercienserabtei Dobrilugk, das Brustbild eines Ritters Volmar von Libenwerde auf blauem Grunde mit Teppichmuster [4].

Aus Österreich sind mehrere Glasmalereien von hohem Wert bekannt geworden. Im Chorherrenstift Klosterneuburg lassen sich seit der Mitte des 13. Jahrhunderts Glasmaler nachweisen. Gegen Ende des Jahrhunderts sind die farbigen Fenster von romanischem Formencharakter entstanden, mit denen der Kreuzgang ehedem geschmückt war und von denen sich noch eine Anzahl erhalten hat: zweiteilige Maßfenster mit Darstellungen aus dem Alten und dem Neuen Testament sowie aus den Legenden von Heiligen. Die Zeichnung ist schön und betont mit sichtlicher Sorgfalt die Anmut jugendlicher und weiblicher Köpfe. In einigen Fällen ist die Nachahmung der berühmten Emailtafeln des Verduner Altars [5] augenfällig.

Die Meister der ältesten Glasbilder in Klosterneuburg sollen Eberhard und Walther gewesen sein. Von Eberhard steht urkundlich fest, daß ihm 1291

---

[1] Vgl. F. Kempf und K. Schuster, Das Freiburger Münster 100 135. Die Abbildung des Fragmentes eines spätromanischen Jessefensters aus dem Freiburger Münster s. bei Geiges, Fensterschmuck I 37, Nr 47.

[2] Es schien mir der schlafende Jesse zu sein.

[3] Vgl. Otte, Kunst-Archäologie II 767.

[4] Ebd. 624. Vgl. Oidtmann in der Zeitschrift für christliche Kunst 1897, 281.

[5] Oben S. 184 f 195 306. Farbige Abbildung bei Kolb, Glasmalereien, Tafel 20.



Bild 83. **Glasgemälde im Münster zu Freiburg i. Br.: Fremde beherbergen.** S. 394.



Bild 84 u. 85. **Grisaillefenster im Kreuzgang des Stiftes Heiligenkreuz.** (Nach Camesina.) S. 397.

Herzog Albrecht I. die Ausbesserung und Erhaltung der Fenster einer dortigen Kapelle übertragen und dafür gewisse Einkünfte angewiesen hat. Ihm folgte in demselben Amte und mit der gleichen Nutznießung sein Sohn Alhart[1].

Einige Glasgemälde mit Apostelfiguren in dem Benediktinerstift Kremsmünster werden gewöhnlich einem ‚Laienbruder‘ namens Hertwig zugeschrieben[2], der sie unter dem großen Abte Friedrich v. Aich (1274—1327) angefertigt haben soll. Indes wenn auch Hertwig in einer gleichzeitigen Quelle frater heißt, so ist damit doch keineswegs gesagt, daß er ein Laienbruder gewesen ist. Denn fratres nannten sich die Mönche von Kremsmünster, auch die Priester, noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hertwig war Kustos und wohl auch Schaffner. Ob indes von ihm die Glasgemälde in der Kirche hergestellt worden sind, oder ob durch ihn nur die Fenster des Klosters anstatt anderer durchsichtiger Stoffe Glasscheiben erhalten haben, ist mit voller Gewißheit aus dem Quellentext nicht zu ermitteln. Doch paßt die Formensprache der Bilder jedenfalls recht gut zur Zeit Hertwigs[3].

Als Maßwerkfüllung der Kunigundiskirche am Leech zu Graz befindet sich auf Glas gemalt eine naive Darstellung der heiligsten Dreifaltigkeit[4].

In der Kirche St Walpurgis oder Walpern bei St Michael in Steiermark enthalten die beiden seitlichen Chorfenster Figuren von heiligen Jungfrauen mit Palmzweigen in den Händen, daneben einzelne kluge und törichte Jungfrauen des Evangeliums. Das große Mittelfenster aber führt die hl. Walpurgis und darunter als Stifter den im Jahre 1297 durch einen treulosen Beamten ermordeten Abt Heinrich II. von Admont vor[5].

Ein hl. Mauritius im Germanischen Museum zu Nürnberg soll aus Tirol stammen[6]. Dasselbe Museum birgt andere österreichische Scheiben, die lebhaft an die der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörenden Propheten- und Heiligenfiguren im Chor sowie an die acht etwa gleichzeitigen Gestalten von Babenbergischen Fürsten im Kapitelsaal des Cistercienserstifts Heiligenkreuz[7] erinnern.

---

[1] Pez, Thes. anecdot. VI, 2, 170. Albert Camesina, Die ältesten Glasgemälde des Chorherrenstiftes Klosterneuburg und die Bildnisse der Babenberger in der Cistercienserabtei Heiligenkreuz (mit vielen trefflichen Abbildungen), im Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission II, Wien 1857, 185 f. Vgl. Feil, Beiträge 36; Ilg, Geschichte des Glases, Stuttgart 1874, 80 82.

[2] So auch von Otte a. a. O. 623.

[3] Vgl. Hagn, Kremsmünster 34 f.

[4] ‚Kirchenschmuck‘ 1885, 47, mit Abbildung.

[5] Ebd. 1900, 11 ff.

[6] ‚Wegweiser‘ des Germanischen Museums, Nürnberg 1904, 51.

[7] Abbildungen bei Camesina a. a. O., Tafel 23 ff, und bei Hasak, Kirchenbau II 191 ff.

Es war die Zeit, in welcher die gegen bunte Fenster gerichteten strengen Satzungen des Cistercienserordens vielerorts nicht mehr beobachtet wurden. Übrigens scheint das Verbot von jeher auf große Schwierigkeiten gestoßen zu sein. Denn nachdem im Jahre 1134 ein Statut alle Glasmalereien in den Kirchen als überflüssigen Luxus verpönt hatte, erachtete es das Generalkapitel im Jahre 1182 doch für angezeigt, die Strafbestimmung zu treffen, daß, falls innerhalb zweier Jahre nicht sämtliche gemalten Fenster aus den Kirchen entfernt wären, der Abt, der Prior und der Kellermeister jeden Freitag[1] bei Wasser und Brot fasten sollten, bis man dem Gebot Folge geleistet hätte.

Im Jahre 1256 wurde das Gesetz erneuert und eine Klausel beigefügt, die zunächst als Ausnahme von der Regel zu gelten hatte, aber doch den Weg bahnte zur tatsächlichen Beseitigung der Regel selbst. Die Klausel lautete dahin, daß in Kirchen, die früher andern Orden gehört und ihre bunten Fenster zur Zeit der Übernahme durch den Cistercienserorden schon gehabt hätten, diese Glasmalereien geduldet werden dürften.

Immerhin ist die Kunstgeschichte dem Cistercienserorden, der ja auch um die gotische Baukunst die größten Verdienste hat, für das von aszetischen Rücksichten eingegebene Verbot gemalter Fenster zu Dank verpflichtet. Denn gerade infolge dieses Verbotes sahen sich die kunstliebenden Brüder veranlaßt, für das Gotteshaus einen malerischen Schmuck ausfindig zu machen, der mit dem Gesetz bestehen konnte. Die einfachste Art war, daß man unbemalte Glasstücke durch Verbleiung zu einem geschmackvollen Muster aneinander setzte. Diese Blankverglasung läßt sich in französischen Cistercienserkirchen bis vor die Mitte des 12. Jahrhunderts zurückverfolgen[2] und hat selbst in Kathedralen Anwendung gefunden. Beispiele dieser schlichtesten Praxis des Fensterschmucks finden sich auch in Heiligenkreuz[3]; desgleichen in der Cistercienserkirche von Marienstatt im Westerwald aus der Zeit nach 1227.

Bald ging man einen Schritt weiter und vervollständigte die Muster des Bleigusses durch graue, bräunliche und schwarze Linien, welche durch Lotmalerei aufgetragen wurden. Man machte so recht aus der Not eine Tugend und schuf durch Einsetzung von Kreisen, Sternen, Bändern, Rauten, durch Verschlingungen der verschiedensten Art, durch Voluten, Pflanzenornamente, durch Perlenränder und allerhand Rankenwerk Fenster von anmutigster Wirkung.

---

[1] Feria sexta. Diese Einschränkung hat Dohme (Die Kirchen des Cistercienserordens 29) weggelassen. Vgl. Albert Camesina, Glasgemälde aus dem 12. Jahrhundert im Kreuzgange des Cistercienserstiftes Heiligenkreuz im Wiener Walde, im Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission III, Wien 1859, 283 f.

[2] Abbildung bei Camesina a. a. O., Tafel 31 f.

[3] Abbildung ebd., Tafel 14.

Die prächtigsten dieser Grauscheiben auf deutschem Boden sind die in Heiligenkreuz[1], wahrscheinlich entstanden gegen Anfang des 13. Jahrhunderts (Bild 84 und 85 auf Tafel 23). Die Anwendung bunter Farben ist auf ihnen zwar nicht ganz ausgeschlossen, aber doch auf ein Mindestmaß beschränkt. Mit großer Zurückhaltung treten sogar hie und da das Bild eines Vogels und das eines menschlichen Kopfes auf.

Diese Grisaillemalerei findet sich auch in andern deutschen Klöstern desselben Ordens, beispielsweise in Altenberg[2], in Pforte[3], in Haina und Loccum[4]. In dem Kreuzgange des Cistercienserstifts Wettingen bei Zürich gibt es gleichfalls noch Reste von Glasmalereien aus dem 13. Jahrhundert, auf denen sich mit den Grisaillen schon kleine figürliche Darstellungen in Farben verbinden: Brustbilder Christi, Mariä, die Mutter Gottes samt dem Kinde, einmal mit dem Stifter, das andere Mal ohne diesen[5].

Es ist eine weitverbreitete Anschauung, daß die gemalten Glasfenster ursprünglich als Ersatz von Tüchern, welche die Öffnungen bedeckten, eine Nachahmung von Teppichen oder gewebten Stoffen sein wollten. Mag nun diese Auffassung richtig sein oder nicht[6], jedenfalls ersetzen die Schöpfungen dieses Kunstzweiges alle andern Verschlußmittel in vorzüglicher Weise und stellen zudem der formenreichen Phantasie ihrer Meister das glänzendste Zeugnis aus. Die wohlgestimmten Töne der mittelalterlichen Glasmalereien sind eine Musik in Farben.

Deutschland hat sich die französische Kunst zunutze gemacht, aber auch auf diesem Gebiete seine Eigenart behauptet. Der nicht selten mit einer gewissen Mattigkeit gepaarten Eleganz französischer Glasbilder steht die Naturfrische deutscher Leistungen gegenüber[7].

---

[1] Vgl. Oidtmann, Glasmalerei II 213 ff.

[2] Abbildung bei Geiges, Fensterschmuck I 50, Nr 70.

[3] Abbildung bei Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer, 2. Lieferung auf der farbigen Tafel Nr 7 und 8.

[4] Oidtmann a. a. O. 215 ff; vgl. S. 160 ff.

[5] W. Lübke, Die Glasgemälde im Kreuzgange zu Kloster Wettingen, in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich XIV, Hft 5, Zürich 1862 [auf dem Umschlag steht 1863], S. 10, mit farbiger Abbildung. Lehmann, Glasmalerei in der Schweiz 20 f, mit Abbildung. Ders., Das ehemalige Cistercienserkloster Maris stella bei Wettingen und seine Glasgemälde[2], Aarau 1909, 56 f.

[6] Sie wird bekämpft von O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 291 f. Einen Anklang an die phantastischen Tierformen orientalischer Teppiche bietet die Drachengestalt eines Glasgemäldes aus dem 13. Jahrhundert im Besitze des Historischen Vereins in Leipzig. Becker und v. Hefner, Kunstwerke II 11 f, mit Abbildung.

[7] Vgl. Geiges a. a. O. 43 ff.

Viertes Kapitel.

Das malerische Element in Stickereien, Geweben und Teppichen.

Eine tief gewurzelte Vorliebe für das Bild brachte es mit sich, daß man frühzeitig Teppiche, Gewebe und Stickereien nicht bloß mit Ornamenten, sondern auch mit figürlichen Darstellungen, ja mit ganzen Szenenfolgen schmückte. Aus dem Mittelalter hat sich von solchen Arbeiten auf deutschem Gebiet mehr erhalten als in irgend einem andern Lande.

Ist es wahr, was vielfach angenommen wird, daß der berühmte Wandteppich zu Bayeux in Nordfrankreich als ein Werk Mathildens, der Gemahlin des Normannenherzogs Wilhelm des Eroberers, einer flandrischen Prinzessin, zu gelten hat, so steht auch er in innigem Zusammenhang zur deutschen Nadelmalerei. Der Teppich, an 70 m lang und etwa $^1/_2$ m breit, ist aus grober Leinwand, die Stickerei aus farbiger Wolle, deren Fäden indes nicht, wie dies gewöhnlich bei der Wollstickerei der Fall ist, in die Unterlage hineingearbeitet erscheinen, sondern nach byzantinischer, aber doppelt gekreuzter Anlagetechnik aufgelegt und an den Enden festgeheftet wurden[1]. Das auch für die Kostümkunde hochbedeutsame Stück erzählt kindlich-naiv die der Eroberung Englands vorausgehenden Ereignisse, Wilhelms Seefahrt und Sieg über König Harald bei Hastings 1066. Die einzelnen Bilder werden durch lateinische Inschriften erklärt und mittelst Häuser oder Bäume voneinander getrennt. Eigentümlich sind die Formen dieser Bäume und teilweise aus Flechtwerkmotiven entstanden[2]. Das Ganze gleicht einer Miniatur in Wolle und diente wohl zur Deckung der Wände eines Festsaales unmittelbar über dem Gestühl oder den Bänken[3].

Die meisten Stickereien waren indes kirchlichen Zwecken gewidmet, und ihre Verfertiger sind nicht bloß vornehme Damen und Nonnen gewesen; auch Mönche werden in den Quellen genannt, die sich mit dieser Technik befaßt haben. So hat im 12. Jahrhundert Bruder Beretha im Ulrichskloster zu Augsburg auf Veranlassung seiner Äbte drei prächtige Fastenvorhänge gestickt[4]. Solche Tücher, auch Hungertücher oder Schmachtlappen genannt,

---

[1] Eugène Müntz, La tapisserie[5], Paris 1900, 87.

[2] Vgl. Brinckmann, Baumstilisierungen 30[1], Abbildung auf Tafel 2, 8 u. 5, 5.

[3] Literatur bei Stephani, Innendekoration 33. Eine Abbildung des ganzen Teppichs auf 16 farbigen Tafeln ist 1910 zu Caen erschienen. Abbildungen von Teilstücken bei Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, 1, 259. Frantz im Band 'Bilder'. Dreger, Weberei und Stickerei, Tafel 163b. Kleinschmidt, Kunstgeschichte 437. Doering, Kunstdenkmäler 354

[4] Otte, Kunst-Archäologie II 535. Vgl. C. A. Savels, Hungertücher, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1894, 179 ff.

wurden während der Fastenzeit im Triumphbogen, der den Chor vom Querschiff scheidet, vor dem Triumphkreuz aufgehängt. Im Jahre 1233 legte Abt Wolfker von St Lambrecht in Steiermark seine Würde nieder und brachte die übrige Lebenszeit in seiner Zelle mit Beten, Fasten und Handarbeit zu. Im besondern wird gemeldet, daß er Tapeten aus Seide gestickt habe[1].

Ein Werk von hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung ist der sog. Mantel Kaiser Heinrichs II. im Domschatz zu Bamberg[2]. Tatsächlich ist es eine Glockenkasel[3], die laut Inschrift von Kaiser Heinrich II. dem Bamberger Dome geschenkt wurde. Auch der Name dessen, der das Gewand für den Kaiser bestellt oder die Zeichnung für die Goldstickerei entworfen hat, ist inschriftlich angegeben; er heißt Ismael. Vielleicht war es ein sarazenischer Künstler, womit indes nicht gesagt sein soll, daß diese Kasel eine sarazenische oder griechische Arbeit ist. Auch das Muster, eine ‚Beschreibung der ganzen Welt' durch die antiken Sternbilder in Kreisen und Achtecken auf tiefblauem Seidenstoff, der im 15. Jahrhundert ersetzt worden ist, kann für die Entstehung der Kasel im Auslande nicht angerufen werden. Denn das Sterngedicht des Aratus, das dem Hauptteil der Zeichnung zu Grunde liegt und dem eine Reihe von auffallend korrumpierten erklärenden Sprüchen entnommen sind, war der Umgebung Heinrichs II. und der Regensburger Kunst bekannt. Auf die Kunstschule von St Emmeram in Regensburg weist sodann die Inschrift am Rande der Kasel, auf deren oberer Partie übrigens auch etliche religiöse Bilder, so Christus, Maria, Johannes der Täufer und verschiedene Symbole, zu sehen sind.

Trotz der griechischen Richtung der ganzen Arbeit darf es mithin als glaubhaft gelten, daß sie in Deutschland, und zwar entweder in Regensburg selbst oder in Bamberg, aber unter dem Einfluß der Regensburger Klosterschule entstanden ist.

Von großartigerem künstlerischem Entwurf, wenngleich von minder vollkommener Technik ist eine zweite, derselben Kunstrichtung angehörige Kasel

---

[1] Ankershofen in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission II (1857) 330. Vgl. Stephani, Innendekoration 34.

[2] Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder I 167 ff; II 114 ff. Ders., Kleinodien, Tafel 41, Figur 64; vgl. Textband S. 191 ff. Ernst Maaß, Inschriften und Bilder des Mantels Kaiser Heinrichs II., in der Zeitschrift für christliche Kunst 1899, 321 ff 361 ff, mit Abbildung. Braun, Die liturgische Gewandung 227. O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 254. Vgl. Romolo Graf Broglio d'Ajano, Die venetianische Seidenindustrie und ihre Organisation bis zum Ausgange des Mittelalters, Stuttgart 1893, 5 ff.

[3] Über die Kasel, besonders die ‚gotische Kasel', vgl. Beda Kleinschmidt, Linzer Theologisch-praktische Quartalschrift 1904, 308 ff.

in Bamberg[1]. In der Mitte erstrahlt Christus, von der Mandorla umgeben. Rings um dieses zentrale Bild erzählen Figuren, die von Kreisen und Inschriften eingefaßt sind, die Verheißung, die Erwartung, die Geburt und die segenspendende Kraft des Weltheilandes, der durch seine Kirche Juden und Heiden die Gnade der Erlösung vermittelt.

Der Hauptwert des dritten Meßkleides im Bamberger Domschatz besteht in dem gegen Ende des 15. Jahrhunderts ihm aufgehefteten, leider stark beschädigten Rationale aus der Zeit Kaiser Heinrichs II., einem mit Goldfaden gestickten bischöflichen Schulterschmuck[2], der durch sinnreiches Bildwerk ausgezeichnet ist.

Verwandt mit diesen kostbaren Arbeiten und wohl auch deutschen Ursprungs ist die Goldstickerei des jetzigen ungarischen Krönungsmantels in Budapest, ursprünglich ebenfalls eine Kasel, die König Stephan von Ungarn und seine Gemahlin Gisela von Bayern, die Schwester Kaiser Heinrichs II., im Jahre 1031 für die Marienkirche zu Stuhlweißenburg anfertigen ließen (Bild 87 auf Tafel 24). Heute ist das Gewand nicht mehr geschlossen, sondern vorn aufgeschnitten[3].

Die Stickerei verteilt sich in sehr übersichtlicher Weise auf vier durch die Arme eines mittleren Gabelkreuzes und durch zwei Halbkreise gebildete Flächen[4]. In dem oberen Teil erscheint Christus als Sieger, daneben seine Himmelfahrt und die Aufnahme Mariä. Im zweiten Streifen sind die Propheten, im dritten wiederum Christus mit Aposteln und im vierten das Stifterpaar samt zehn Märtyrern angeordnet. Das Ganze ist lediglich in Goldstickerei auf violettem Seidenstoffe ausgeführt.

Im Stift Martinsberg bei Raab befindet sich als Seitenstück dazu eine Kasel aus feinem Byssus, auf dem dieselben Gebilde wie auf der in Ofen, nicht zwar mit Gold gestickt, sondern mit Pflanzenfarben gemalt sind. Man hat dieses Werk für die Vorlage der Giselakasel gehalten. Da sie indes deren spätere Verletzungen genau wiedergibt, so hat sie vielmehr als eine Nachbildung zu gelten.

---

[1] Bock, Kleinodien, Tafel 43, Figur 66. Braun, Die liturgische Gewandung 228.

[2] Abbildung bei Braun a. a. O. 679; dazu S. 688 f. Über eine andere Form des Rationale s. oben S. 169.

[3] Nach dem Zeugnis eines Zeitgenossen (bei Braun a. a. O. 230[1]) wurde die Kasel vorn aufgeschnitten, weil sie sonst wegen des mächtigen Reifrocks Maria Theresias bei deren Krönung nicht hätte als Mantel Verwendung finden können. Nach Neueren scheint die Auftrennung viel früher stattgefunden zu haben. Vgl. Ipolyi, A magyar sz. Korona és koronázási jelvények, Budapest 1886, 100; Czobor-Radisich, Les insignes royaux de Hongrie, ebd. 1896, 11.

[4] Abbildung in Farben bei Bock a. a. O., Tafel 17, Figur 24; vgl. Textband S. 84 ff. J. v. Falke, Kunstgewerbe 70/71. Ein Teilstück in Farbendruck bei Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder I, Tafel 3.

Eine wertvolle, spätromanische Arbeit deutschen Ursprungs kam am Ende des vorigen Jahrhunderts um schweres Geld in das Museum nach Brüssel, ein Antipendium des Klosters Rupertsberg bei Bingen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die Stickerei ist in Gold- und Silberfäden auf rotem Atlas ausgeführt und stellt Christus den Herrn von der Mandorla umgeben als Weltherrscher dar[1], rechts von ihm die Patrone von Bingen, die seligste Jungfrau, den hl. Petrus und Johannes den Täufer, links die Patrone des Klosters Rupertsberg: die Heiligen Rupert, Hildegard und Martin. Zu diesen Gestalten gesellen sich als zeitgeschichtliche Personen die nach byzantinischem Brauch vor dem Heiland völlig ausgestreckten Figuren des Erzbischofs Siegfried von Mainz und der Herzogin Agnes von Lothringen, einer Wohltäterin des Stiftes; ferner die Brustbilder von zehn Klosterfrauen, die sich mit erhobenen Händen dem Heiland zukehren. Unter den Mainzer Erzbischöfen, welche den Namen Siegfried trugen, kommen nur Siegfried II. (1201—1230) und Siegfried III. (1230—1249) in Betracht. Der altertümliche Ausdruck des Nadelgemäldes und namentlich der byzantinische Zug scheinen mehr für die Annahme zu sprechen, daß die Figur des Erzbischofs Siegfried II. bezeichnet[2]. Das Werk selbst indes gehört nicht der griechischen, sondern der rheinischen Kunst an.

Nicht durch Stickerei, sondern durch Perlen und Edelmetallplättchen ist nach griechisch-sarazenischer Art das Muster gebildet auf einem Antipendium aus roter Seide im Welfenmuseum zu Hannover[3] und ähnlich auf einer im Domschatz zu Prag aufbewahrten Mitra, die allem Anscheine nach dem Bischof Andreas († 1224) gehört hat[4]. Eine Kasel mit Perlenstickerei aus dem 13. Jahrhundert besitzt auch das Stift St Peter in Salzburg[5].

Wertvoll sind aus derselben Zeit einige Rationalien, so besonders das in feinster Goldstickerei ausgeführte im Domschatz zu Regensburg[6]; im

---

[1] Der Glorienstreifen enthält die Inschrift:

Qui me diligitis, mea sit benedictio vobis.
Rex ego sum regum statuens moderamina rerum.

[2] Friedrich Schneider, Ein Kunstwerk der alten Mainzer Kirche vertrödelt, Sonderabdruck aus dem ‚Mainzer Journal‘ vom 2. April 1897.

[3] O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 296.

[4] Abbildung bei Podlaha, Domschatz 183. Vgl. ‚Kirchenschmuck‘ 1873, 37 f. Über die Mitra des Bischofs Bruno von Brixen (1250—1288) s. Atz, Kunstgeschichte 384 f, mit Abbildung. Über noch andere Mitren aus dem 13. Jahrhundert in Deutschland s. Braun a. a. O. 468. Abbildung einer Mitra mit Goldstickerei auf weißer Seide (13. Jahrhundert) im Stift St Peter zu Salzburg bei Dreger, Weberei und Stickerei, Tafel 175.

[5] Abbildung bei Dreger a. a. O., Tafel 172.

[6] Beda Kleinschmidt, Das Rationale im Domschatz zu Regensburg, im ‚Kirchenschmuck‘ 1904, 39 ff. Ders., Das Rationale zu Paderborn, in der Zeitschrift

Stift Melk eine Glockenkasel aus violetter Seide, die vorne und rückwärts gleich bestickt ist mit bunter Seide und mit Gold[1]; zwei Dalmatiken im Dom zu Halberstadt. Beide sind aus Seide gefertigt, die Stickerei aber ist in Gold. Längs der Vorder- und Rückseiten laufen auf ihnen je drei schmale Streifen mit rechts und links angesetzten Ranken. Durch diese Streifen entstehen je zwei breite Felder, die bei der einen Dalmatik mit Löwenfiguren[2], bei der andern mit Kentauren ausgefüllt werden, die einen Hirsch jagen[3].

Eine bedeutende Arbeit aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts ist der radförmige Kaisermantel Ottos IV. im Herzoglichen Museum zu Braunschweig, derselbe Mantel, den der Kaiser in seinem Testament vom 18. Mai 1218, einen Tag vor seinem Tode, dem Benediktinerkloster St Ägidien zu Braunschweig vermacht hat[4]. Das Stück besteht aus schwerem Purpurseidenstoff, der auf starkem grauen Leinen liegt. Die Vorderseite des Mantels zeigt die thronenden Figuren von Christus und Maria, umgeben von acht, jetzt nur noch sieben weihrauchspendenden Engeln. Die Rückenlinie wurde durch eine Reihe einköpfiger Reichsadler verziert, während die übrige Fläche des Gewandes mit einem Muster von Löwen, Halbmonden und Sternen ausgefüllt ist[5].

Diesen Arbeiten griechischer Richtung sind der Seidenstoff und die oft sehr schwere Goldstickerei fast durchweg gemeinsam. Wie bei den Webereien wiederholt sich häufig das Muster, ist also inhaltlich nahezu bedeutungslos.

Ihnen steht eine Reihe anderer Nadelmalereien gegenüber, deren Grundstoff anstatt der Seide Leinwand und deren Stickerei mit Seide ausgeführt ist[6]. Solche Leistungen sind allerdings weit weniger kostbar, aber in Zeichnung wie in Technik durchaus einheimisch und besitzen auch oft den Vorzug, daß ihre Bildwerke keine einförmigen Dekorationen sind, sondern den dargestellten Gegenstand inhaltlich betonen.

---

für christliche Kunst 1905, 235 ff. Dazu Beissel, Das Rationale, ebd. 1903, 97 ff und Braun, Die liturgische Gewandung 676 ff.

[1] Abbildung bei Dreger, Weberei und Stickerei, Tafel 178.

[2] Abbildung bei Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder II, Tafel 5, Nr 1.

[3] Abbildung bei Braun a. a. O. 271. Die Abbildung einer reich mit Gold gestickten Kasel gleichfalls im Dom zu Halberstadt s. ebd. 185. Über eine Kasel samt Stola im Benediktinerstift Marienberg (Tirol) s. Atz, Kunstgeschichte 380 ff, mit Abbildung.

[4] Gustav Langerfeldt, Kaiser Otto IV., der Welfe, Hannover 1872, 200 ff. Böhmer-Ficker, Regesta imperii V, Nr 511.

[5] Abbildung bei Bock, Kleinodien, Tafel 10, Figur 13; dazu der Text S. 49 ff. Vgl. O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 295.

[6] Vgl. Dreger, Weberei und Stickerei, Textband S. 208.

Derartige in jeder Beziehung der deutschen Kunst angehörige Stickereien sind ein romanisches Reliquienkissen mit dem Lamm Gottes und der von dem Pfaffen Lamprecht durch sein Alexanderlied in die deutsche Kunst eingeführten wunderlichen Himmelfahrt Alexanders des Großen, in dem Patroklus-Münster zu Soest[1], drei spätromanische Antipendien aus hannoverschen Kirchen, jetzt im Welfen-Museum zu Hannover, ferner die, obwohl dem Anfang des 14. Jahrhunderts entstammende, doch noch romanische Elisabethkasel im Dom zu Erfurt, eine spätromanische Altardecke aus dem Kloster Altenberg, jetzt auf Schloß Braunfels, mit den Bildern der Apostel, Szenen aus dem Leben Christi und einer Darstellung der hl. Elisabeth, die eine Kranke labt, ein mit der Wurzel Jesse geschmücktes Antipendium aus der Stadtkirche zu Pirna, jetzt im Museum des großen Gartens in Dresden[2]. Der Frühgotik sind zuzuweisen einige Antipendien des Berliner Kunstgewerbemuseums und das wohl erst im 14. Jahrhundert entstandene schöne Altartuch in der Wiesenkirche zu Soest mit der christlich symbolisierten Einhornlegende[3].

Eines besondern Ansehens scheint sich das Kölner Stickereigewerbe erfreut zu haben. Bezeichnend ist eine hierauf bezügliche Nachricht, die sich gelegentlich der Mitteilung über die im Jahre 1196 vollzogene Konsekration der Kirche in Ceccano, zwischen Rom und Neapel, erhalten hat. Bei Aufzählung der Paramente, deren sich Kardinal Jordanus hierbei bediente, wird eine Kasel erwähnt mit einer Borte, welche der Kardinal, offenbar bei seiner Anwesenheit in Deutschland (1188—1189), zu Köln für 9 Mark Silber gekauft hatte[4]. Hier in Köln sind wohl auch die sog. Kasel des seligen Albertus Magnus in der dortigen Andreaskirche und die ihr sehr ähnliche in der Kirche Johannes des Täufers zu Aachen-Burtscheid angefertigt worden[5].

Leinenstickereien deutscher Art aus dem 13. Jahrhundert sind sodann im Kloster Marienberg bei Helmstedt der sog. Reginateppich mit 18 Szenen aus dem Leben der hl. Regina, der Margaretenteppich mit der Taufe und dem Martyrium der hl. Margareta und ebendort ein Teppich mit zwölf Legendenszenen und ebenso vielen Wappen, deren nähere Bestimmung noch nicht gefunden ist[6].

---

[1] Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst 1902, 177 ff.

[2] Stephani, Innendekoration 44 f. O. v. Falke a. a. O. 296 f. Stimmen aus Maria-Laach 1893, II 416. Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier I 200.

[3] Aldenkirchen, Die mittelalterliche Kunst in Soest 25 ff. mit Abbildung.

[4] Koch, Seidengewerbe 9. Über gewebte Kölner Borten vgl. Braun a. a. O. 221.

[5] Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder I 229 f. Braun a. a. O. 599. Koch a. a. O. 10.

[6] A. F. v. Münchhausen, Teppiche des Jungfrauenstiftes Marienberg bei Helmstedt, Wernigerode 1874. Dreger a. a. O., Tafel 165 b.

Diesen reihen sich an drei Paramente, welche aus St Blasien auf dem Schwarzwald in das Benediktinerstift St Paul in Kärnten übertragen worden sind[1]. Das erste ist eine Glockenkasel etwa aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Hier sind auf Leinwand Bildschmuck wie Grund aus Seide gefertigt[2]. Die figürlichen Darstellungen verteilen sich auf 38 quadratische Felder, in denen Propheten und vorbildliche Szenen des Alten Testaments, aus dem Leben des Erlösers und eine stattliche Anzahl von Heiligenfiguren in ziemlich unbeholfener Technik aneinander gereiht sind.

Einen Fortschritt gegenüber dieser Kasel bedeutet die zweite und ein Pluviale, beide aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts. Die Stickerei dieser jüngeren Kasel (Bild 86 auf Tafel 24) besteht teils aus Seide, teils aus Gold und weist auf 36 quadratischen Feldern Figuren und Szenen aus dem Neuen Testament auf, denen sich Erzählungen aus dem Leben des hl. Nikolaus anschließen.

Völlig übereinstimmend mit der Technik und dem Kunstcharakter dieses Gewandes ist das Pluviale (Bild 89 auf Tafel 24), mit Darstellungen aus dem Leben der hll. Blasius und Vinzentius[3].

Auch der Ornat, der sich aus dem Nonnenstift Göß bei Leoben in Steiermark im Schatz der dortigen Kirche erhalten hat, ist ganz mit Seide bestickt. Die Tunicella, ursprünglich mit engeren Ärmeln als die Dalmatik und für den Subdiakon bestimmt, ist ohne figürliche Darstellungen. Auf der Dalmatik (Bild 88 auf Tafel 24) ist Mariä Verkündigung zu sehen, daneben in quadratischen, durch Borten abgegrenzten Feldern allerlei phantastische, vermutlich symbolische Tiergestalten[4]. Im Zustande grober Entstellung befindet sich die Gößer Kasel[5], welche in großen Kreisen auf der Vorderseite oben die Kreuzigung, auf der Rückseite entsprechend den thronenden Heiland, darunter dort Engel, hier Apostel zeigt. Wie die Dalmatik wurde auch das Pluviale[6]

---

[1] Vgl. oben S. 203.

[2] Abbildung bei Kraus, Der Kirchenschatz von St Blasien, Tafel 2. (Die Unterschriften von Tafel 1 und 2 sind verwechselt.) Dreger, Weberei und Stickerei, Tafel 166 b. Braun, Die liturgische Gewandung 231.

[3] Vgl. Franz X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden III, Freiburg i. Br. 1892, 103 f; O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 296. Über ein englisches Bilderpluviale aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, von dem nur noch stark beschädigte Reste im Dom zu Salzburg übrig sind, vgl. Braun in der Zeitschrift für christliche Kunst 1909, 11 ff.

[4] Vinzenz Finster, Die altliturgischen Meßgewänder aus der ehemaligen Nonnen-Abteikirche zu Göß bei Leoben in Obersteiermark, im ‚Kirchenschmuck' 1874, mehrere Abhandlungen.

[5] Abbildung bei Dreger a. a. O., Tafel 169.

[6] Abbildung bei O. v. Falke a. a. O. 296/297. Dreger a. a. O., Tafel 170. Vgl. Braun, Die liturgische Gewandung 232 338 f.

Bild 86. **Kasel aus St Blasien zu St Paul im Lavanttale.** S. 404.

Bild 87. **Kasel Stephans d. H., jetzt ungarischer Krönungsmantel.** Budapest, Kronschatz. (Nach Bock.) S. 400.

Bild 88. Dalmatik in Göß (Steiermark). S. 404.

Bild 89. Pluviale aus St Blasien zu St Paul im Lavanttale. S. 404.

in Göß mit sonderbaren Tiergestalten geschmückt. Figürlich ist nur die Szene auf der Rückseite: Maria mit dem göttlichen Kinde samt den Evangelistensymbolen und die vor der Gottesmutter kniende Äbtissin Kunigunde. Dieselbe Gruppe, dazu die kniende Gründerin des Klosters Göß namens Adala, findet sich sodann auf dem letzten Stück, einem gestickten Antipendium, das außerdem die Verkündigung mit einer kleinen Einhornfigur zwischen Maria und dem Engel[1], ferner die Anbetung des Heilandes durch die drei Könige aus dem Morgenlande aufweist[2]. Die zweimalige Erwähnung der Äbtissin erklärt sich dadurch, daß sie es war, welche die fünf technisch noch rückständigen, aber kunstgeschichtlich bedeutsamen Paramente nach der Mitte des 13. Jahrhunderts gestiftet hat.

Von hohem Wert ist eine auf tiefblauem Leinen ausgeführte Stickerei aus dem Schreine der hl. Ewaldi in St Kunibert zu Köln, mit allegorischen Darstellungen des Jahres[3]. Ein kolossales gesticktes Bild des hl. Kilian aber schmückt außer der Himmelfahrt Alexanders des Großen das alte Würzburger Schlachtenpanier aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts[4].

Endlich sei einer Arbeit gedacht, die zwar lange Zeit als Altartuch gedient hat, aber ursprünglich wohl sicher eine profane Bestimmung hatte: das Tuch von Bergen, eine Stickerei in der Marienkirche zu Bergen auf Rügen[5]. Das Leinen, auf dem das Bildwerk in weißem Garn, blauer und gelber Seide sich ziemlich gut erhalten hat, zeichnet sich durch eine staunenswerte Feinheit aus, obwohl es doch nur mittels der unvollkommenen Handspindel hergestellt werden konnte. Die Stickerei ist in ihrem gegenwärtigen Zustande 0,80 m breit und 2,20 m lang, war aber einstens vielleicht doppelt so groß. Das noch übrige Stück enthält auf zwölf achteckigen Feldern in sehr mittelmäßiger Ausführung, wie es scheint, Jagdszenen, aus deren Figuren samt Beiwerk sich als Entstehungszeit spätestens der Anfang des 14. Jahrhunderts ergeben dürfte. Das Tuch von Bergen wird anfänglich als Wand-

[1] Vgl. Dreger a. a. O., Textband S. 184; dazu Tafel 168. Über ‚das Einhorn und seine Jagd in der mittelalterlichen Kunst‘ vgl. ‚Kirchenschmuck‘ 1894, 73 ff.

[2] Vgl. Münzenberger, Mittelalterliche Altäre I 16.

[3] Darüber A. Ditges in der Zeitschrift für christliche Kunst 1889, 311 ff, mit Abbildung.

[4] Sighart, Geschichte der bildenden Künste 287 f. Farbige Abbildung bei J. H. v. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts[2], 10 Bde, Frankfurt a. M. 1879—1889, Tafel 29. Vgl. oben S. 403.

[5] Stephani, Innendekoration 45 ff, mit Abbildung. Über Bauernhauben mit wunderlichen Seidenstickereien s. vorliegenden Werkes Bd I, S. 67. Vgl. auch Weinhold, Die deutschen Frauen I 167 ff.

behang oder zur Bedeckung der Möbel gedient haben. Es ist eine der seltenen frühgotischen Stickereien mit profanen Darstellungen.

Hohen Wert legte das Mittelalter auf schöne Decken und Teppiche, mit denen nicht nur das Gotteshaus, sondern auch der Festsaal sowie die Schranken und Brettergerüste des Turnierplatzes geschmückt wurden. Größere Wohnräume teilte man durch Teppiche ab, besonders wenn Gäste unterzubringen waren. Bei festlichen Aufzügen erschien die Vorderseite der Häuser mit bunten Stoffen überkleidet[1]. Von dem Reichtum einer Kathedrale an gewebten und gestickten Teppichen, mit denen die Wände, die Altäre, die Kirchenstühle und der Fußboden bedeckt wurden, gibt die bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene Mainzer Chronik eine Vorstellung[2].

In den Zeiten der Karolinger und der Herrscher aus dem sächsischen Königshause erzeugte die deutsche Weberei leinene und wollene Decken, die man auch schon mit Figuren zu schmücken wußte. Gutes Wollentuch hieß Scharlat oder Scharlach, das keineswegs immer rot war, sondern häufig braun, grün und blau, selbst weiß. In Deutschland erfreute sich der Regensburger Scharlach einer verdienten Berühmtheit und wurde auch nach Frankreich ausgeführt. Den Cluniacensern indes untersagten ihre Statuten die Regensburger Scharlache und Parchente[3].

Kostbare Seidengewebe aber, die mit Gold durchwirkt, mit Edelsteinen besetzt und mit Goldborten eingerändert waren, mußte man bis ins hohe Mittelalter aus dem Orient beziehen. Byzantinischen Ursprungs ist das eine der beiden Seidengewebe, in welche die Gebeine Karls des Großen eingehüllt

---

[1] Weinhold, Die deutschen Frauen I 173 f; II 91 175. Stephani, Innendekoration 35 ff. Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier I 269 276 314 351.

[2] Hier heißt es von Schätzen, welche der Mainzer Dom etwa 100 Jahre vor Abfassung der Chronik besaß: Erant ibi purpurarum pretiosarum tante copie, ut diebus festivis totum monasterium, cum sit tamen longum et latum, intrinsecus tegeretur, et tamen adhuc superfuerunt. Erant tapetia et dorsalia mira picture varietate distincta, que operis subtilitate et pulchritudine animos intuentium admiratione delectabant. Preter ista erant et alia, que super pavimentum templi et scamna et coram altaribus sternebantur. Böhmer, Fontes rerum Germanicarum II, Stuttgart 1845, 254. Vgl. oben Bd III, S. 346 f. Verloren oder zu Grunde gegangen sind die Wandteppiche, welche Abt Adalbert II. von Wessobrunn (1200—1220) weben und mit Darstellungen aus der Apokalypse schmücken ließ, die Ludwig, ein Konventuale desselben Stiftes, bekannt als Dichter, mit erläuterndem Text versah. Eberhard Graf v. Fugger, Kloster Wessobrunn, München 1885, 50. Hager, Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn 223 f.

[3] Weinhold a. a. O. II 232 f.

wurden. Es ist mit Kreisen von 77 cm Durchmesser gemustert, in denen prächtig aufgeschirrte Elefanten dargestellt sind; daher die Bezeichnung Elefantenstoff[1]. Das andere Stück enthält reiches Ornament von palermitanischer Arbeit aus dem 13. Jahrhundert und ist vermutlich eine Gabe König Friedrichs II., der 1215 in den eben fertiggestellten Karlsschrein den letzten Nagel eingeschlagen hat[2]. Orientalischen Ursprungs ist wohl auch der sog. Mantel der hl. Elisabeth zu Klagenfurt[3].

Die ältesten sicher bestimmbaren Belege deutscher Seidenweberei gehören dem 13. Jahrhundert an und stammen vermutlich aus dem kunstsinnigen St Emmeramskloster zu Regensburg, wo sich schon im 11. Jahrhundert Engilmar durch seine Webekunst ausgezeichnet hatte. Den Zindel oder gewebten feinen Taffet von Regensburg kannte auch Wolfram von Eschenbach[4].

Ein hier in Betracht kommendes Webestück befindet sich im Domschatz zu Regensburg und zog unter den im Herbste des Jahres 1887 zu Krefeld ausgestellten älteren Webereien die Aufmerksamkeit aller Sachverständigen auf sich[5]. Seine Kette besteht aus einem grauen Linnenfaden von einer Feinheit und zugleich von einer Festigkeit, die von keiner Maschine erreicht werden könnte. Den Schuß oder Einschlag bilden Goldfäden und ungedrehte Seide, die das Bild in Rot, Violett, Goldgelb und Weiß hervorgebracht hat. Dargestellt ist der Gekreuzigte, mit den Füßen übereinander, Maria und Johannes, St Petrus, dem auf einem jetzt fehlenden Streifen wahrscheinlich St Paulus entsprach. Rechts von Petrus kniet der als Bischof Heinrich bezeichnete Donator. Unter den Regensburger Oberhirten dieses Namens kann nur Heinrich II. (1277—1296) in Betracht kommen, der sich nach dem Zeugnis der Quellen um seine Kirche durch die Beschaffung vieler wertvoller Paramente und Gerätschaften, auch durch die Einführung des guidonischen Notensystems nicht geringe Verdienste erworben hat[6]. Dem knienden Donator

---

[1] Julius Lessing, Der Elefantenstoff aus dem Reliquienschrein Karls des Großen im Münster zu Aachen, mit zwei Tafeln (Sonderabdruck aus: Die Gewebesammlung des kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin), Berlin 1906/07. Vgl. ‚Die Seidenstoffe aus dem Reliquienschrein Karls des Großen in Aachen‘, im Feuilleton der ‚Kölnischen Volkszeitung‘ 1906, Nr 646. [2] Oben S. 195.

[3] A. Riegl, Der Mantel der hl. Elisabeth im Elisabethinerinnenkloster zu Klagenfurt, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1892, 193 ff. Über die Reste einer gewebten Stola (palermitanisch?) Bischof Theodorichs II. von Trier († 1242) vgl. Braun in der Zeitschrift für christliche Kunst 1901, 27 ff.

[4] Parzival 377, 30. Dazu die Anmerkung Ernst Martins in seiner Ausgabe des ‚Parzival und Titurel‘ II, Halle a. d. S. 1903, 306. Vgl. Ilg, Beiträge 104 115.

[5] Vgl. G. Jakob, Die gewebte Retable des Domschatzes in Regensburg, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1888, 425 ff, mit Abbildung.

[6] Vgl. vorliegenden Werkes Bd IV, S. 342.

gegenüber steht ein zweiter Bischof, der wohl kein anderer als der hl. Augustinus sein kann, den Heinrich II. besonders verehrte und für dessen Verehrung in der Regensburger Diözese er ansehnliche Stiftungen gemacht hat.

Das Bild dieses Seidengewebes steht stilistisch im Übergang vom romanischen zum gotischen Stil. Eigentümlich und durchaus modern ist die Darstellung der Mutter Gottes. Als Schmerzensmutter steht sie mit Kopfschleier und Mantel bekleidet unter dem Kreuze. Sie hat die Augen geöffnet. Aber ihr Haupt ist schlaff nach rechts geneigt; die Arme läßt sie kraftlos herabsinken. Ihre linke Seite wird von einem Schwerte durchbohrt. Die Königin der Märtyrer hat hier allen inneren Halt verloren und muß von einer der heiligen Frauen gestützt und gehalten werden.

Was nun die Bestimmung dieses Meisterwerkes der Webekunst anlangt, so hat es eine Zeitlang allerdings als Antipendium Verwendung gefunden. Doch ist es sicher nicht als solches gearbeitet worden. In seiner ursprünglichen Ausdehnung war es das Retabulum eines größeren Altares. Solche Retablen oder Altaraufsätze sind oft gemalte Holztafeln gewesen, in andern Fällen bestanden sie aus Metall und Email. Das in Rede stehende Regensburger Retabulum aber war ein aus Gold und Seide gewebtes Bild.

Völlig gleichartig mit diesem Seidengewebe ist ein anderes in der Kreuzkirche zu Rostock mit den Figuren der Mutter Gottes und des hl. Nikolaus. Dieselbe Textur weisen ferner einige Halbseidenstücke in Siegburg sowie in den Museen zu Braunschweig und Berlin auf[1].

Die Muster dieser Arbeiten sind gewöhnlich paarweise einander zugekehrte Tiere, ein sarazenisches Motiv, das auch auf einem von zwei großen Seidengeweben wiederkehrt, die aus der Kirche zu Veitsberg im Elstertale für die Wartburg erworben wurden. Sind hier die Figuren durch Goldfäden auf grünem Grunde gebildet, so zeigt das andere Stück auf blauem Grunde einen Baum, der von zwei Tieren, halb Stier und halb Drache, bewacht wird. Es dürfte fraglich sein, ob diese Webereien auf der Wartburg abendländischen Ursprungs sind[2].

Im Dom zu Halberstadt haben sich aus der Zeit von etwa 1200 drei gewirkte Wandteppiche oder Gobelins[3] erhalten, ein kleinerer und zwei

---

[1] Abbildungen bei O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 300 f. Vgl. indes Springer, Kunstgeschichte II 80, mit Abbildung.

[2] Paul Weber (in ‚Die Wartburg' 617) läßt sie ‚nach dem Vorbilde orientalischer Gewebe in den südlichen Teilen des Abendlandes hergestellt' werden, ‚etwa im 12. oder 13. Jahrhundert'. Vgl. Hans Koch, Seidengewerbe 12 f.

[3] Die Bezeichnung kommt von Gilles Gobelin, der im 16. Jahrhundert gelebt hat. Einen guten Überblick gibt Franz Buschmeyer, Gewirkte Teppiche als Wandbekleidung, in der Wissenschaftlichen Beilage zur ‚Germania' 1904, Nr 16.

größere. Der kleinere Teppich[1] mit dem Bilde Karls des Großen hat in der Zeichnung der Figuren manche Ähnlichkeit mit dem Teppich in Quedlinburg. Das ganze Stück, dessen oberer Rand fehlt, hatte mit der Borte, von der auch nur ein Rest und zwar getrennt von der Hauptarbeit übrig ist, eine Länge von 2,30 m und war ungefähr halb so breit. Die Farbenwirkung von Rot, Grün und Gelb auf dunkelblauem Grunde ist günstig.

Der thronende Karl der Große, als solcher erkenntlich durch die Beischrift, nimmt die Mitte des Teppichs ein und ist umrahmt von einem Rhombus. Er trägt ein gegürtetes gelbes Unterkleid, einen roten, mit einer Agraffe oben zusammengehaltenen Mantel, in der Linken das Zepter, auf dem Haupte die Krone. Mit der Rechten scheint er auf die Inschrift zu weisen, die ihn umgibt. In den vier Ecken des Teppichs sind ebensoviele Sitzfiguren von Philosophen angebracht, aber nur bei den zwei unteren haben sich die Aufschriften und die Spruchbänder erhalten. Es sind Cato mit dem lateinischen Spruch: ‚Wer langsam gibt, schmälert das Verdienst‘, und Seneca, dem das Wort in den Mund gelegt wird: ‚Doppelt gibt, wer schnell gibt.‘ Um die Gestalt des Kaisers aber läuft in Form eines lateinischen Distichons der Satz: ‚Lange Bestand haben in der Welt weder Ehre noch Kraft noch Schönheit noch Alter. Dennoch gefallen sie sehr.‘ Es nimmt den Anschein, als habe der Zeichner den Kaiser selbst diese Worte reden lassen wollen, ihn, der als der Stifter des Bistums Halberstadt galt und durch seine Freigebigkeit gegenüber den kirchlichen Anstalten als ein wahrhaft Weiser seine Hoffnung nicht auf trügerische Güter, sondern auf die guten Werke und den mit ihnen verbundenen ewigen Lohn setzte.

Darauf bezieht sich offenbar auch die verstümmelte Umschrift des ganzen Teppichs, aus der das Subjekt verschwunden ist. Es ist ein Etwas, von dem gesagt wird, daß man es lange sucht, kaum findet und nur mit Schwierigkeiten bewahrt. Im Zusammenhang mit den übrigen Darstellungen und Inschriften kann es nichts anderes sein als die Weisheit, welche über dem flüchtigen Schein den Wert des Ewigen nicht vergißt.

Zweifellos liegt der Anordnung des bildnerischen Materials auf dem Teppich die beliebte Zeichnung zu Grunde, nach der Christus als Lehrer oder als Weltenrichter das mittlere Feld einnimmt und an den vier Ecken von den Evangelisten oder ihren Symbolen umgeben wird. Die Arbeit dürfte in einem sächsischen Frauenkloster entstanden sein.

Weit ungewandter ist die Zeichnung auf dem zweiten Teppich des Halberstadter Domes. Seine Länge beträgt 10,27 m, seine Breite 1,12 m[2]. Nach

---

[1] Abbildung bei Lessing, Wandteppiche, Tafel 21. Der Text ist von Max Creutz. Dazu ders., Anfänge 45 ff.

[2] Abbildung bei Lessing a. a. O., Tafel 22—25.

dem fehlenden Anfang links beginnt das noch erhaltene Stück mit der Begegnung Abrahams und der drei Engel. Das nächste Bild stellt dar, wie Abraham, dem Sara Speisen reicht, die Engel bewirtet. Daran schließt sich der Gang zum Opfer: Abraham schreitet voraus. Ihm folgt Isaak, der das Holz für den Scheiterhaufen auf der Schulter trägt, nach ihm ein Knecht mit gesatteltem Pferde. Endlich die Botschaft des Engels, daß der Vater anstatt seines Sohnes den Widder opfern solle. Alle diese Vorgänge werden durch Inschriften begleitet, wobei der Symbolismus zwischen Isaak und dem kreuztragenden Heilande stark betont erscheint. Inschriftlos ist die am rechten Ende stehende Engelsgestalt[1]: St Michael mit Schild und Lanze, die er dem höllischen Lindwurm in den Rachen stößt. Die nur teilweise erhaltene Mäanderborte hat wahrscheinlich den ganzen Teppich eingefaßt.

Diesem Engelteppich ist das dritte Stück, der Apostelteppich, ähnlich, welcher ebenso breit wie der vorige, aber um etwas mehr als einen Meter kürzer ist. In der Mitte des noch vorhandenen Restes thront Christus, die Rechte segnend erhoben, in der Linken ein offenes Buch. Die ihn umschließende Mandorla halten die Erzengel Michael und Gabriel. Zu beiden Seiten des Herrn sitzen je sechs Apostel, die sämtlich auf Spruchbändern ihre Namen aufweisen. Aber nur Petrus ist durch ein Attribut, den bekannten Schlüssel, ausgezeichnet. Bei Johannes berührt eigentümlich der Vollbart, welcher ursprünglich wohl dem nebenstehenden Thomas zugedacht war. Die Fortsetzung des Teppichs durch Christus und vier Evangelisten hat sich nur in einer Kopie erhalten. Beide Stücke, das mit den Aposteln und das mit den Engeln, dienten höchstwahrscheinlich als Dorsalien oder Rücklaken im Chor.

Einzig in seiner Art ist in der Stiftskirche, der jetzigen Schloßkirche, zu Quedlinburg ein Teppich aus der Zeit der kunstliebenden Äbtissin Agnes II. (1186—1203), deren Namen auch ein kostbarer Reliquienschrein trägt[2] und von der eine ältere Chronik der Stiftsbibliothek rühmt, daß sie ‚mit ihren eigenen Händen schöne Bücher geschrieben und mit Figuren schön illuminiert habe'. Dann heißt es: ‚Ingleichen hat sie köstliche Teppiche mit ihren Jungfrauen gewirkt, so von 24 Schuh lang und 20 breit, darauf die ganze Philosophie gewirkt und genäht war, welche sollten dem Papst nach Rom geschickt werden; aber es ist nachdem verblieben. Und sind noch jetzo zu finden in der Stiftskirche und waren ausgebreitet auf dem hohen Chor.'[3]

---

[1] Abbildung auch bei O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 298.

[2] Oben S. 219.

[3] Bei Ranke und Kugler, Die Schloßkirche zu Quedlinburg 75 f.

Von diesem Teppich werden im Ziter der Schoßkirche noch fünf Stücke aufbewahrt, die zum Teil sehr stark beschädigt sind, aber doch eine Vorstellung von der ganzen Arbeit geben. Sie ist im Abendlande das erste bekannte Stück orientalischer Knüpftechnik und, wenn auch nicht durchweg mit gleicher Vollkommenheit, so doch derartig meisterhaft ausgeführt, daß die Annahme langjähriger Übung und einer in der Abtei bestehenden Tradition dieses Kunstzweiges geboten zu sein scheint. Darüber berichten indes die Quellen nichts. Der Quedlinburger Teppich steht mithin unvermittelt da. Nur so viel ist sicher, daß seine schwierige Technik die sämtlicher orientalischen ist, was sich aus den lebhaften Beziehungen, die im 12. Jahrhundert durch Kreuzzüge und Wallfahrer zwischen Morgen- und Abendland bestanden, unschwer erklärt [1].

Von den fünf Stücken, die sich erhalten haben, gehören zwei zusammen und bilden den größten Teil des obersten Figurenstreifens [2]. Ohne sie wäre es dem Kunsthistoriker unmöglich geworden, den tieferen Sinn der Darstellungen auf den übrigen Resten zu erklären. Denn der obere Streifen enthält den Grundgedanken der ganzen Arbeit, die eine Verherrlichung des Bundes von geistlicher und weltlicher Gewalt sein will.

Zwischen einer Kaiser- und einer Bischofsfigur erscheinen demnach auf blauem, gesterntem Grunde, genau in der Mitte, die sich umarmenden allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit und der Frömmigkeit, dann rechts vom Kaiser die Kardinaltugenden der Klugheit und der Tapferkeit, links vom Bischof, also rechts vom Beschauer, die Mäßigkeit, der sich noch eine andere, jetzt nicht mehr vorhandene Figur anschloß.

Die Bedeutung der Figuren erhellt nicht bloß aus den lateinisch beigesetzten Aufschriften, sondern zumeist auch aus ihrer Gewandung und den Emblemen, die sie tragen. Der Bischof thront in seinem Amtsornat mit Mitra und Hirtenstab, der Kaiser mit Krone und Zepter, dazu ein Spruchband: ‚Richte gerecht.' Die Tapferkeit hält kampfbereit das Schwert, die Klugheit eine Schlange, die Mäßigkeit gießt Wasser in Wein. Die Umrißzeichnungen sind scharf, die Farben feingestimmt, auch die Schatten fehlen nicht, das Ganze trägt in seinen Hauptformen das Gepräge der Anmut und doch auch monumentaler Würde. Namentlich tritt im Faltenwurf eine Durchbildung hervor, die in Erstaunen versetzen könnte, wenn die gleichzeitige Bildhauerei jener Gegenden nicht dieselben Vorzüge aufwiese.

---

[1] Eine im ganzen zutreffende Würdigung des Quedlinburger Teppichs gaben schon im Jahre 1838 Ranke und Kugler a. a. O. 147 ff. Das Verdienst Lessings (Wandteppiche, 1. Lieferung) ist die Bekanntmachung der fünf Stücke durch vorzügliche farbige Tafeln und der glückliche Versuch, die ursprüngliche Gestalt ermittelt zu haben (S. 7).

[2] Abbildung bei Lessing a. a. O., Tafel 1 und 2.

Die Verbindung zwischen geistlicher und weltlicher Gewalt ist im Mittelalter unter dem Bilde der Ehe aufgefaßt worden. Unter diesem Bilde, so scheint es, sollte sie auch auf dem Teppiche zu Quedlinburg dargestellt werden. Den merkwürdigen Aufputz hierzu lieferte ein in den Schulen besonders des frühen Mittelalters viel gelesener heidnischer Schriftsteller, der Neuplatoniker Martianus Capella, von dessen persönlichen Verhältnissen nur bekannt ist, daß er in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts gelebt hat, aus Afrika stammte und in Karthago als Advokat tätig war.

Martianus ist der Verfasser eines allegorischen, mit Prosastücken durchsetzten Lehrgedichts unter dem Titel: ‚Die Hochzeit des Merkur und der Philologie‘[1]. In neun Büchern wird darin erzählt, wie Merkur, der olympische Kavalier und zugleich das Ideal geistiger Gewandtheit, mit dem Gedanken umgeht, sich zu vermählen. Seine Absichten auf die Sophia, auf die Mantice oder Sehergabe und auf die Psyche scheitern. Da schlägt ihm Apollo die Philologie vor; sie sei die gelehrteste Jungfrau von uraltem Geschlecht und kenne den Parnaß, die Geheimnisse der Unterwelt, das Reich der Gestirne, die Tiefe des Meeres und den Willen Jupiters. Da die Angelegenheit reifliche Erwägung fordert, läßt Jupiter durch seinen Schreiber den Rat der Götter zusammenrufen. Auch die drei Parzen erscheinen und halten Griffel samt Wachstafeln bereit; denn ihres Amtes ist es, die Beschlüsse des Göttervaters niederzuschreiben und in die olympischen Archive niederzulegen. Die hohe Versammlung entscheidet zu Gunsten des Merkur; doch soll die Braut zur Göttin erhoben werden. Das ist der Inhalt des ersten Buches.

Im zweiten spielt Philologia selbst die Hauptrolle. Von ihrer Mutter Phronesis wird die Braut für die Hochzeit geschmückt, und nachdem sie den Becher der Unsterblichkeit geleert, steigt sie in einer Sänfte zum Himmel hinan. Sie zieht beim Monde, bei Merkur und Venus vorüber, durchschneidet die Kreise der übrigen Planeten und steigt am Wohnort des Homer, Virgil, Aristoteles und anderer Größen des klassischen Altertums aus. Da erscheint Apollo und führt die sieben Jungfrauen vor, die Merkur seiner Gemahlin als Begleiterinnen bestimmt hat. Es sind die sieben freien Künste, denen die nächsten sieben Bücher Martians gewidmet sind und deretwegen er sein ganzes Werk geschrieben hat: ein stellenweise tolles Phantasiestück in schwülstiger, bombastischer Sprache. Aber es besaß bei seinem vorherrschend allegorischen Charakter das Interesse

---

[1] Ausgabe von Kopp, Frankfurt a. M. 1836; von Eyssenhardt, Leipzig 1866. Der Inhalt ist skizziert worden von Gabriel Meier, Die sieben freien Künste im Mittelalter, Programm, Einsiedeln 1885/86, 4 f und von Adolf Ebert, Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande I², Leipzig 1889, 483 ff.

langer Jahrhunderte, denen es sich zudem durch die Verherrlichung der in höchster Achtung stehenden sieben freien Künste ausnehmend empfahl.

Die Fabel Martians ist schon im 10. Jahrhunderte auf dem Teppiche dargestellt worden, den die Herzogin Hedwig dem Kloster St Gallen geschenkt hat[1]. Der Zeichner oder die Zeichnerin des Quedlinburger aber hat in Martians ‚Hochzeit der Philologie und des Merkur' den Bund zwischen den beiden obersten Mächten, dem Kaisertum und dem Priestertum, auf denen die gesamte mittelalterliche Staatsordnung beruhte, symbolisiert gesehen. Es war unmöglich, den ganzen römischen Götterhimmel des Gedichtes auf eine Fläche von etwa 6 m Breite und $7^1/_2$ m Länge zu projizieren. Aber es bedurfte dessen auch nicht. Bei der Bekanntschaft der Gebildeten mit dem Werke Martians genügten einige Hauptzüge, um die Allegorie verständlich zu machen.

Der zweite Streifen des Teppichs beginnt also von links mit der Figur Martians[2], welcher in der linken Hand die Inschrift hält: ‚Das Schicksal wird dir günstig sein'[3], und mit der rechten auf den vor ihm stehenden jugendlichen Merkur deutet, der sich bittweise an die drei folgenden Frauengestalten wendet. Es sind Mantice, Psyche und Sophia[4]. Die nächste Figur ist der Gott der ehelichen Verbindung, Hymenäus, wird indes durch die Beischrift als Imeneus bezeichnet, wie auch Psyche korrumpiert mit Sichem wiedergegeben ist, zwei Entstellungen, welche die Göttinger Handschrift des Martian genau in diesen Formen aufweist[5]. Die folgende Gruppe ist vom Brautpaare gebildet: Merkur, der in der Linken das Schwert hält, und Philologia reichen sich die Hände.

Dieses Stück des zweiten Streifens ist gleich großartig komponiert wie der erste und mit derselben technischen Fertigkeit hergestellt. Von den beiden letzten Resten läßt sich das gleiche nicht behaupten. Eine gewisse Großzügigkeit, frisches Leben und geschickter Faltenwurf sind auch hier nicht zu verkennen; die Cartons konnten also sehr gut von derselben Hand gezeichnet sein[6]. Aber die Ausführung, namentlich die Farbengebung und die Behandlung der Gesichter, ist eine andere, auf dem vierten Stück sind sie rot, auf dem fünften haben sie rote Punkte. Die Annahme ist daher berechtigt, daß verschiedene Kräfte an dem Teppich gearbeitet haben.

---

[1] Der Beleg bei Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V 538[2].

[2] Abbildung bei Lessing, Wandteppiche, Tafel 3.

[3] Sors erit equa tibi. Die Bandinschriften sind durchweg Teile von Hexametern.

[4] Abbildung bei Lessing a. a. O., Tafel 4/5.

[5] Ranke und Kugler, Die Schloßkirche zu Quedlinburg 150.

[6] Das Gegenteil vertritt Lessing (a. a. O., 1. Lieferung S. 6), wie ich glaube, mit unzureichenden Gründen.

Man sieht auf dem vierten Stück[1] Merkur sitzen, dann als Mädchen die Philologia, welche von ihrer Mutter Phronesis geschmückt wird. Auf beide zeigt ein älterer Mann; es ist der als Genius bezeichnete Schreiber Jupiters mit der Feder in der Hand, um den Ehevertrag aufzusetzen. Die nächste Figur, ein Jüngling, heißt ‚keusche Liebe‘. Links von ihm steht die Sänfte in Bettform bereit, um die Braut den himmlischen Gefilden zuzuführen. Soviel ist vom dritten Streifen übrig.

Daß noch wenigstens zwei Bilderstreifen zum vollständigen Teppich gehörten, beweist das fünfte Stück[2]. Denn einerseits konnte es, wie der Augenschein lehrt, ursprünglich nicht in den ersten drei Reihen stehen, anderseits deuten die über diesem Reste noch sichtbaren Bildspuren auf einen ganzen Streifen über ihm.

Es können aber auch nicht mehr als fünf Bilderreihen auf dem Teppich gewesen sein, da er sonst das gut bezeugte Maß von ‚24 Schuh Länge und 20 Breite‘ sehr bedeutend überschritten hätte.

Auf dem letzten, stark beschädigten Reste erscheint von links nach rechts eine Figur mit der Überschrift ‚lachender Himmel‘[3]. Diese Bezeichnung findet sich bei Martian dort, wo er den Aufstieg des Merkur schildert: Merkur gewahrt die vier Wetterfässer des Apollo; unter ihnen trägt eines den Namen ‚lachender Himmel‘ und bedeutet den Herbst. Auf dem Teppich folgt die Figur des Frühlings mit einem Blashorn, das er mit der linken Hand an den Mund setzt. Die Rechte hält ein Spruchband mit den Worten: ‚Freuden der Tugend‘. Beide Gestalten, Herbst und Frühling, sind prächtig gezeichnet. Nach rechts schließt sich Cypris, d. h. Venus, an, die ein Rad faßt, das auch von einem knienden Knaben gehalten wird. Ein auf dem oberen Rande des Rades stehendes verstümmeltes Wort scheint anzudeuten, daß die Figur der Cypris in Zusammenhang mit dem Sommer gedacht ist. Das letzte Bild stellt eine gleichfalls sehr geschickt gezeichnete Najade vor, also das Symbol der Regenzeit.

Nach diesen allerdings sehr spärlichen Andeutungen zu schließen war der unterste Teppichstreifen mit der Darstellung der Jahreszeiten, der Planeten und anderer Dinge bedeckt, zu denen die Beschreibung der Himmelsreisen des Merkur und der Philologia bei Martian die Veranlassung gegeben hat.

Die mit einem hübschen Arabeskenmuster gezierte Webekante dieses fünften Bruchstückes war der untere Rand der ganzen Arbeit. An den drei andern Seiten lief, wie sich aus einigen Trümmern erraten läßt, eine Borte mit Rosetten und viereckigen Feldern, in denen Brustbilder eingesetzt waren. Das

---

[1] Abbildung bei Lessing, Wandteppiche, Tafel 6.
[2] Abbildung ebd., Tafel 7. [3] Risus Iovis.

in der obersten Ecke links hat sich erhalten und ist mit pudicitia, Schamhaftigkeit, bezeichnet. Ein anderes mit dem Vermerk dulcedo, Liebenswürdigkeit, geriet in den Kunsthandel und befindet sich gegenwärtig in Privatbesitz [1].

Außer den Schriftbändern, die von den einzelnen Personen gehalten werden, sind auf den fünf Stücken noch andere Schriftreste übrig, aus denen hervorgeht, daß sowohl zwischen den Bilderstreifen als auch innerhalb der Borte ringsum Textstreifen liefen, deren Inhalt mit den bildlichen Darstellungen in keinem Zusammenhange stand. Es sind leoninische Hexameter, mit denen die Äbtissin den anredet, welchem das Kunstwerk zugedacht war. Die Worte, welche die Widmung selbst aussprechen, stehen nur zum Teil auf den Teppichresten, sind aber in einem Verzeichnis, das um 1600 entstanden zu sein scheint, vollständig überliefert worden. Darin werden die Äbtissin Agnes von Quedlinburg als Geberin und die ihr unterstellten Jungfrauen nicht undeutlich als die genannt, welche den Teppich gearbeitet haben [2].

Wenn nun dasselbe Verzeichnis ebenso wie die erwähnte Chronik [3] der Stiftsbibliothek auf Grund dieser Widmung und weil der Angeredete darin gloria pontificum heißt, versichern, der Teppich habe dem Papst geschickt werden sollen [4], so ist diese Annahme durch die Voraussetzung bedingt, daß pontifex nur ‚Papst' bedeuten könne. Diese Auffassung ist indes unrichtig. Das Wort pontifex kann auch einen Bischof bezeichnen, und gloria pontificum würde ein Bischof heißen, der unter seinen Amtsbrüdern in rühmlicher Weise hervorragt. Daß dieses Wort auf dem Teppich gewiß nicht Papst, sondern Bischof heißt, dafür liegt in dem obersten Bilderstreifen ein überzeugender Beweis vor. Hier ist auf der einen Seite ein Kaiser dargestellt, auf der andern ihm entsprechend als Vertreter des Priestertums nicht die Figur des Papstes, sondern eine Bischofsgestalt. Würde der Teppich dem Papste zugedacht gewesen sein, die Nonnen in Quedlinburg und ihr künstlerischer Berater, falls ein solcher ihnen beistand, hätten sicher das Bild des Papstes dem jedes andern kirchlichen Würdenträgers vorgezogen.

Der Teppich, welcher vermutlich vor einem Altar ausgebreitet werden sollte, wurde nicht überreicht, sei es weil die Äbtissin Agnes oder weil der betreffende Bischof vorzeitig gestorben ist. Die zerfetzten Überbleibsel aber sind ein glänzendes Zeugnis für die Blüte der Kunst in Quedlinburg um das Jahr 1200, auch auf dem Gebiet der Teppichwirkerei.

---

[1] Abbildung bei Lessing a. a. O. 2.

[2] Alme dei vates, decus hoc tibi contulit Agnes.
Gloria pontificum, famularum suscipe votum.
Bei Lessing a. a. O. 5.

[3] Oben S. 410. [4] Auch Lessing hat dies gelten lassen.

Die Trefflichkeit dieser Quedlinburger Kunst tritt in das hellste Licht, wenn man sie mit dem im Berliner Kunstgewerbemuseum aufbewahrten Bruchstück[1] einer leinenen, mit bunter Seide bestickten Kirchendecke vergleicht, die nur in der Borte eine gewisse Ähnlichkeit mit der Quedlinburger aufweist, insofern hier wie dort Rosetten mit quadratischen Feldern abwechseln, in welche Brustbilder eingearbeitet sind. Neben dieser rein äußerlichen Ähnlichkeit, die recht gut auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen könnte, bestehen zwischen beiden Arbeiten so merkliche Unterschiede, daß ihre behauptete enge künstlerische Beziehung zueinander als nicht erwiesen erscheint[2]. Denn wie ein Blick auf die in Rede stehenden Stücke lehrt, sind sowohl die Rosetten als auch die viereckigen Felder auf beiden nur in den Hauptzügen vergleichbar; die ornamentale Ausführung ist eine ganz andere.

Ebenso läßt sich in der Anordnung der dargestellten Stoffe — in dem einen Falle sind es Szenen aus der Fabel Martians, im andern biblische Geschichten — eine Verwandtschaft nicht entdecken; denn daß diese Gegenstände in Parallelstreifen stehen, ist keine spezifische Eigenheit. Wohl aber offenbart sich gerade in der weiteren Anordnung und Zeichnung der Gruppen ein großer Unterschied. Auf der Berliner Decke wurde in der Behandlung der Felder das Schema der Abgrenzung durch Säulen eingehalten, während bei dem Quedlinburger Teppich diese Fessel vollständig gesprengt ist und die künstlerische Erzählung in ruhigem Fluß ununterbrochen voranschreitet.

Namentlich aber ist auf den stilistischen Gegensatz hinzuweisen, der die Annahme einer inneren Verwandtschaft der beiden Leistungen vollständig ausschließt. Die Figuren auf der Berliner Decke sind ausnahmslos in jener typisch-starren Fassung gezeichnet, die man als eine keineswegs löbliche Besonderheit des reinen romanischen Stils zu bezeichnen pflegt. Die Gewandung ist stellenweise erträglich. Aber die menschliche Gestalt ist in hohem Grade mangelhaft wiedergegeben. Die Gesichter sind durchaus schülerhaft und als männlich oder weiblich kaum anders zu erkennen als durch einen häßlichen Bart oder dessen Fehlen. Dagegen herrscht in den meisten Figuren des Quedlinburger Teppichs die größte Freiheit; einige, z. B. die Klugheit, sind

---

[1] Abbildung bei Lessing, Wandteppiche, Tafel 8. Ein Ausschnitt bei O. v. Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes I 297.

[2] Lessing sagt in seinem übrigens hochverdienstlichen Werke S. 2 und 8, daß zwischen den Rändern der Berliner Decke und des Quedlinburger Teppichs ‚eine vollkommene Übereinstimmung' besteht. Ferner: ‚Die Verwandtschaft dieser [der Berliner] Decke mit dem Quedlinburger Teppich in der Anordnung, der Zeichnung und im Ornament ist augenfällig, so daß beide Stücke zeitlich — Ende des 12., Anfang des 13. Jahrhunderts — und örtlich zusammengehören müssen. Jedoch steht der Quedlinburger Teppich künstlerisch höher.'

geradezu als klassisch zu bezeichnen. Aus der ganzen Komposition spricht ein neuer Geist, spricht ein lebhafter Drang nach Naturwahrheit, spricht ein geläuterter Schönheitssinn. Die Technik des Kettelstichs auf der Berliner Decke mag Anerkennung verdienen; die Decke selbst ist kunstgeschichtlich interessant, aber künstlerisch minderwertig. Der Teppich in Quedlinburg aber ist ein wahres Kunstwerk.

Rückblick und Schluß.

Das erste, was dem Beschauer der Kunstwerke des 13. Jahrhunderts auffällt, ist die innige Beziehung der meisten zur Religion. Bei den Kirchen ist dies ohne weiteres klar. Ihre letzte Bestimmung war nicht etwa, zu renommieren oder Denkmäler nationalen Stolzes zu sein, sondern den Allerhöchsten zu verherrlichen.

Religiöse Bestimmung haben auch die Schöpfungen jener Künste, welche der kirchlichen Architektur dienen sollten. Es sind die Bildnerei und die Malerei. Der vornehmlichste Gegenstand, den sie darstellen, ist das Leben Christi und der Heiligen, sind die großen Tatsachen der Schöpfung, des Sündenfalls, der Erlösung, ist der Alte Bund mit seinem vorbildlichen Hinweis auf den Neuen, ist der Abschluß irdischer Zeitlichkeit im Jüngsten Gericht. Das alles aber will nicht bloß den Verstand beschäftigen und diesem religiöse Erkenntnisse vermitteln, sondern vor allem ethisch wirken. Daher auch die Darstellung der Tugenden und ihres Sieges über die Laster, daher die so oft wiederkehrende Parabel von den fünf klugen und törichten Jungfrauen. Die Sprache dieses Gleichnisses ist klar. Willst du nicht überrascht werden zu deinem eigenen größten Schaden — so predigt dieses Bild —, dann mache es nicht wie die törichten, die sich um das Öl in ihren Lampen nicht gekümmert haben, sondern wache und bete, wie es die klugen Jungfrauen getan, damit dich der Bräutigam deiner Seele vorbereitet antreffe.

Auch dort, wo die religiöse Beziehung einer Kunstleistung nicht auf den ersten Blick hervortritt, ist sie doch bei näherem Zusehen unschwer zu erkennen. Viele Ritter- und Frauengestalten auf Grabdenkmälern und die großartigen Figuren im Naumburger Dom dürfen nicht schlechthin als profane Gebilde angesehen werden. Es sind Personen, die zumeist als Stifter und Wohltäter eines Gotteshauses oder eines Klosters auch nach dem Tode die verdiente Ehrung erfahren haben dadurch, daß ihre Gestalten und mit ihnen auch ihre Verdienste den nachkommenden Geschlechtern beständig vor Augen geführt werden.

Eine solche Verwertung der Kunst durfte die Kirche, in deren Dienst sie sich stellte, dulden und fördern. Es steht das in engster Beziehung zu ihrem übernatürlichen Heilsberuf. Damit ergab sich aber von selbst eine unausgesetzte Einflußnahme der kirchlichen Organe auf die Ausübung künstlerischer Tätigkeit in den Kirchen.

Es besteht hier ein nicht unwesentlicher Unterschied zwischen der Baukunst und den übrigen bildenden Künsten. Die Baukunst ist weit weniger persönlich als diese, und ihre Stile stehen in keiner direkten Beziehung zu dem Zweck der von Christus gestifteten Kirche. Gotteshäuser muß es allerdings geben; sie sollen dem Bedürfnisse des christlichen Kultes entsprechen. Aber das ist in den verschiedensten Stilen möglich. Die Kirche hat nie einen bestimmten Stil als den ihrigen erklärt und wird es nie tun. Ihr allgemeiner, internationaler, katholischer Charakter läßt das nicht zu. Es verhält sich hier ähnlich wie mit den Regierungsformen, die an sich indifferent sind und von der Kirche stets als solche betrachtet wurden.

Anders stehen die Dinge bei Künsten, die imstande sind, das Denken und Wollen des Menschen in einer Weise zu bestimmen, daß dadurch die Erreichung des letzten Zieles, des Seelenheils, gefährdet werden kann. Hier ist eine größere Überwachung dringend geboten.

Als die innerhalb der Kirchen abgehaltenen liturgischen Festfeiern sich zu geistlichen Festspielen entwickelten, die über den Rahmen der Liturgie hinaus den heiligen Text erweiterten und allerlei beimischten, was der Würde des Gotteshauses nicht mehr entsprach, da wurden die Spieler aus der Kirche verwiesen und gezwungen, ihre Aufführungen anderwärts zu veranstalten: vor den Kircheneingängen, auf öffentlichen Plätzen oder in großen Sälen. Wenn es nun die geistliche Behörde bei Feiern, die nur kurze Zeit dauerten, so ernst nahm und mit Entschiedenheit darauf drang, daß minder Edles fortblieb und daß das Ganze vollauf den religiösen, liturgischen Charakter wahrte, so folgt daraus der unabweisliche Schluß, daß der Klerus noch weit mehr als bei vorübergehenden Schauspielen dort, wo es sich um dauernde Schaustellungen handelt, wie bei Malerei und den Werken der plastischen Kunst in und an den Gotteshäusern, die Rechte der Kirche gewahrt hat. Es galt, Ungeziemendes fernzuhalten; aber damit war es noch nicht genug. Es galt auch, die Wahl der darzustellenden Gegenstände so zu bestimmen, daß sie dem Geiste der Kirche möglichst entsprachen.

Zum vorhinein ist es daher ganz ausgeschlossen, daß die Künstler in der Wahl ihrer Stoffe vollkommen frei waren und nach eigenem Ermessen ihre Figuren und Gruppen schufen. Ward so den Absichten der kirchlichen Vorgesetzten entsprochen, so hat man auf der andern Seite dem Genius des Künstlers doch keine unberechtigten Schranken ziehen wollen und in Nebensächlichem seine Freiheit nicht angetastet.

So erklärt sich die in der kirchlichen Tradition wurzelnde Einheitlichkeit der künstlerischen Darstellungen im Mittelalter und zugleich die individuelle Behandlung, welche ein und derselbe Stoff durch so viele Künstler erfahren hat.

Überdies entsprechen die Bilderfolgen an den Kirchenportalen und die Darstellungen in den Kirchen der Liturgie und in sehr vielen Fällen den symbolischen Ausführungen bei Honorius von Autun, Sicard und Durandus [1], Quellen, die wohl den gebildeteren Klerikern bekannt waren, deren Studium indes den meisten ausübenden Künstlern fern lag.

Es ist für die vorliegende Frage, von wem die Idee der Bildwerke in letzter Linie stammt, gleichgültig, ob es damals Kunstbücher gegeben hat, die den ausführenden Meistern als Vorlagen dienen konnten, oder nicht. Denn auch diese Kunstbücher hätten ihren Inhalt in letzter Linie nicht den Künstlern, sondern den leitenden kirchlichen Organen verdankt. Auf ein Recht, wie es schon das zweite ökumenische Konzil von Nicäa (787) ausgesprochen hat, daß die Anordnung bei religiösen Bildern nicht den Künstlern zu überlassen ist, sondern nach den kirchlichen Grundsätzen und gemäß der religiösen Tradition zu geschehen hat, daß ferner den Meistern nur die künstlerische Ausführung zukommt — auf ein solches Recht kann und wird die Kirche nie verzichten.

Allerdings, Beispiele für die Betätigung dieses Rechts liegen bis jetzt nur einige wenige vor. So hat der große Abt Suger nach eigenem Zeugnis den Stoff bestimmt, der an den Haupttoren der von ihm errichteten Abteikirche in St-Denis dargestellt werden sollte, ebenso den künstlerischen Inhalt für die Glasgemälde [2]. Danach sind ähnliche Beispiele erst aus dem 15. Jahrhundert bekannt [3].

Eine von der Willkür eingegebene Auffassung ist es, wenn man den Einfluß der Geistlichkeit auf den Inhalt der Kunstwerke in mittelalterlichen Gotteshäusern zwar zugibt, aber versichert, daß die Künstler sich innerhalb des ihnen vorgeschriebenen Programms erlaubt hätten, Ideen zum Ausdruck zu bringen, die mit dem religiösen Charakter ihrer sonstigen Arbeit nichts gemein haben. Sie hätten, so wird behauptet, unter dem Deckmantel der Religion der Freigeisterei Vorschub geleistet und in den Gebilden ihrer Kunst einen geheimen Krieg gegen ihre Auftraggeber geführt. Daher der oft sinnende Ausdruck der Statuen, womit der Meister augenscheinlich den religiösen Zweifel habe bezeichnen wollen. Andere Figuren, heißt es weiter, bekunden eine demokratische Gesinnung, einen Haß gegen die angeblich im Mittelalter geübte Geistesknechtschaft und sind ein Protest gegen die theokratischen und feudalen Fesseln.

---

[1] Von ihnen handelt Sauer, Symbolik 12 ff.

[2] Schlosser, Quellenbuch 270 280 f.

[3] V. Mortet, La fabrique des églises cathédrales et la statuaire religieuse au moyen-âge, Paris-Caen 1902, 8 ff. (Bulletin monumental vol. LXVI.) Mâle, L'art religieux 435 ff.

Ja noch mehr. Nie hätten Künstler, so will man glauben machen, die ungezügelte Denkfreiheit, die Unabhängigkeit der Idee besser zum Ausdruck gebracht als im 13. Jahrhundert. Denn hinter dem Schleier eines religiösen oder geschichtlichen Vorwurfs hätten sie stets den philosophischen Gedanken, d. h. die Gottlosigkeit, zu verbergen verstanden. Es sei ein stiller, aber für ein scharf zusehendes Auge deutlich erkennbarer Widerspruch gewesen gegen den mächtigen Klerus, welcher den menschlichen Geist zu absolutem Aufgeben der ganzen Persönlichkeit, zu einer blinden Unterwerfung verurteilt habe und den Anspruch erhob, die Menschheit in sittlicher Beziehung derartig zu gängeln, daß man nicht einmal die Frage nach der Berechtigung dieser Herrschaft aufwerfen durfte.

Gegen all dies sollen die Künstler des 13. Jahrhunderts durch die Schöpfungen ihres Meißels protestiert und bekannt haben, daß die Kunst eine höhere Wertschätzung verdiene als das Dogma[1].

Eine derartige Anschauung ist durch nichts, auch nicht durch den Schein einer Tatsache bewiesen. Man muß erst die eigene Gesinnung in die Kunstwerke des Mittelalters hineintragen, um in ihnen religiöse Zweifelsucht, Auflehnung gegen die zu Recht bestehende Autorität und Freidenkerei herauslesen zu können.

Will man dieser durchaus unhistorischen Auffassung ein Körnchen Wahrheit abgewinnen, so ist es die Tatsache, daß das Mittelalter fern war von aller Engherzigkeit, daß selbst die von dem Klerus geleitete kirchliche Kunst den köstlichsten Humor nicht verschmähte und ihrem Sarkasmus nicht selten gegen die höchsten Würdenträger der Kirche die Zügel schießen ließ. Derartige Figuren und Szenen sind nichts weiter als eine gesunde Selbstironisierung, die freilich nur bei einem Geschlechte möglich ist, das seine Fehler gut kennt und moralische Kraft genug besitzt, um sie auch vor der Öffentlichkeit lächerlich zu machen und zu brandmarken.

Darin liegt indes keine Mißachtung des Dogmas und der geistlichen Obrigkeit, sondern eine von dem Klerus selbst ausgesprochene Verurteilung alles dessen, was mit der Würde eines Dieners des Altars nicht vereinbar ist. Hierher gehören die Figuren von Affen und andern Tieren in geistlicher Kleidung, namentlich aber die Darstellungen des Jüngsten Gerichts in den Bogenfeldern der Portale, wobei gar nicht selten Päpste, Bischöfe und Ordens-

[1] So übereinstimmend mit der freimaurerischen Tradition (oben S. 33) Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture VIII 144 ff. Dieser Artikel über die Skulptur enthält eine beträchtliche Zahl von unbewiesenen und falschen Behauptungen, die Viollets irrige Grundauffassung vom Mittelalter und seine spätere radikale Gesinnung grell beleuchten. Früher hatte Viollet-le-Duc andere Grundsätze; s. den Text aus dem Jahre 1849 bei Anthyme Saint-Paul, Architecture et catholicisme, 3. éd., Paris s. a. 52[1].

leute in kläglichstem Aufzug unter den Verdammten figurieren. In deren Reihen sieht man ebenso Kaiser und andere gekrönte Häupter. Auch ihnen ruft die Kunst die ernste Mahnung zu, daß sie auf der Hut sein und ihre hohe Stellung nicht als einen Freibrief für den Himmel ansehen sollen. Irgendwelche revolutionäre Stimmung hat derartige Bilder nicht eingegeben [1]. Hierzu war das Mittelalter viel zu ehrlich und viel zu natürlich.

Damit ist ein weiterer Vorzug der Kunst des 13. Jahrhunderts bezeichnet. Man kennt die Fabel vom Kunsthaß der alten Christen. Sie ist längst abgetan; denn sowohl die Dokumente wie die Monumente sind unabweisbare Zeugen für die Tatsache, daß das christliche Altertum von einer aufrichtigen Wertschätzung der Kunst beseelt war. Auch das wird heute noch kaum jemand zu behaupten wagen, daß das Mittelalter der Kunst gegenüber von Mißachtung erfüllt gewesen sei; der Gegenbeweise sind allzu viele. Um so zuversichtlicher wird gegen das Mittelalter ein anderer Vorwurf erhoben, der Vorwurf des Naturhasses.

Die schwere Anklage wäre undenkbar, wenn man nicht zwei voneinander sehr verschiedene Dinge völlig verwechseln würde. Es ist wahr: die Kirche und der von der Lehre der Kirche durchdrungene mittelalterliche Zeitgeist hat den Forderungen der verdorbenen Natur den Krieg erklärt. Aber es ist ein Irrtum, Verstöße gegen die zehn Gebote mit der Natur als solcher gleichzustellen [2]. Die Kunst liefert den bündigen Beweis, daß das Mittelalter, im besondern das 13. Jahrhundert, für die Natur ein offenes Auge und ein liebevolles Interesse gehabt hat. Man denke beispielsweise an die beredten Schilderungen, welche die Minnesänger dem Frühling und dem Sommer samt ihren Freuden gewidmet haben [3].

Mehr ins Gewicht fällt hier die Sorgfalt, mit der die Bildhauerei das Leben der sie umgebenden Natur, der vernünftigen wie der vernunftlosen, belauscht und dargestellt hat. Zeuge dessen sind die von heimischen Pflanzen jeglicher Art umkränzten gotischen Kapitelle, die fern von allem mechanischen Einerlei späterer formenarmer Zeiten aus dem stets sprudelnden Born der Natur in unerschöpflicher Fülle immer neue Pracht schöpfen und dem modernen Auge die überraschendsten Genüsse bieten. Auch in der Ausgestaltung der Tierform hat es das 13. Jahrhundert schon zu anerkennenswerter Vollkommenheit gebracht. Das Roß Ottos I. auf dem Altmarkt zu Magdeburg ist recht

---

[1] Vgl. Rahn, Geschichte der bildenden Künste 553 f; Historisch-politische Blätter 1907, II 659 f; Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, 1, 455 ff. Oben Bd IV, S. 407 420 423 426.

[2] Vgl. oben Bd IV, S. 395.

[3] Vgl. vorliegenden Werkes Bd IV, wo vom Minnesang eingehend gehandelt wird.

gut, desgleichen der Hund und der Bock im Bogenfeld der westlichen Mittelpforte am Straßburger Münster.

Vor allem aber verdient das Naturstudium bei Wiedergabe der menschlichen Figur das höchste Lob. Selbstredend hat es auch in dem an glänzenden Talenten so reichen 13. Jahrhundert minderwärtige Kräfte gegeben, deren Leistungen über die Höhe der Handwerksmäßigkeit nicht hinausgingen. Diesen Arbeiten stehen indes wahre Kunstschöpfungen in sehr bedeutender Zahl gegenüber. Sie waren nur dadurch ermöglicht, daß ihre Meister mit ihrer technischen Fertigkeit die intimste Kenntnis der Natur verbanden. Was kann es Natürlicheres und zugleich in seiner Art Schöneres geben als die beiden Gestalten Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin auf dem Grabmal im Braunschweiger Dom? als Markgraf Eckard und Uta im Westchor zu Naumburg? als Otto von Botenlauben und Beatrix in dem Kirchlein zu Frauenroth? Diese Figuren, auf die auch die höchst entwickelte Kultur stolz sein könnte, sind dem Leben entnommen. Es ist die reinste, ästhetisch verklärte Wirklichkeit, die aus ihnen spricht.

Den ausgeprägtesten Natursinn verraten ferner die beiden Figuren der sog. Heimsuchungsszene in Bamberg, die klugen und die törichten Jungfrauen in Magdeburg und in Straßburg, hier nicht minder die Gestalten der Tugenden. Es sind Figuren von Mädchen, wie diese genau ebenso von den Minnesängern geschildert werden.

Eine Ausstellung sinnloser Nuditäten freilich sucht man in der Kunst des 13. Jahrhunderts vergebens. Aber deshalb wird man diese im besten Sinne des Wortes weitherzige Zeit der Prüderie nicht zeihen dürfen. Wo die Natur der Sache einen unbekleideten Körper forderte, wußte man auch diesen mit dezenter Naturtreue darzustellen. So die Gestalten von Adam und Eva, so die Personifikation der Sinnlichkeit in der Vorhalle des Freiburger Münsters [1] und andere. Von einem Naturhaß ist nirgends eine Spur zu entdecken. Das gerade Gegenteil ist wahr: die deutsche Kunst des 13. Jahrhunderts wurzelt tief in der Natur und in der Wirklichkeit. Sie weiß zudem den Zauber natürlichen Reizes mit der Weihe der Übernatur harmonisch zu vereinigen; darum wird sie jedes nicht verbildete Herz ansprechen. Nur verlange man nicht, daß eine so kräftige Zeit und eine so gesunde Kunst

---

[1] Vgl. oben S. 145. Gereifte Anschauungen trägt über diesen Punkt vor Magnus Künzle, Ethik und Ästhetik, Freiburg i. Br. 1910, 265 ff (,Sittlichkeit und die Darstellung des Nackten'). Über die Figuren der Auferstehenden in der Archivolte der Goldenen Pforte zu Freiberg in Sachsen sagt Goldschmidt (Studien 49): ,Man kann nicht umhin, anzunehmen, daß der Künstler sorgfältige Studien nach dem nackten Körper gemacht hat; so viel naturgetreuer und lebendiger sind diese Menschen ausgeführt als die entsprechenden französischen.'

in weichlichen Formen, in kraftlosen Bewegungen und in schmachtenden Blicken schwelge. Sie versteht es allerdings, die Affekte des Gemüts zum Ausdruck zu bringen, und es ist nicht ganz richtig, was behauptet wird, daß erst später die Italiener dieses Moment in die Kunst eingeführt hätten. Aber es sind verständig geregelte Affekte, die hier zur Darstellung kommen, kein unnatürliches Übermaß, das nicht sowohl Gefallen erzeugt, als Widerwillen und Abscheu.

Die große Naturtreue der deutschen Kunst des 13. Jahrhunderts bringt es mit sich, daß sie innerhalb der Grenzen, in denen sie sich bewegt, das Leben des Volkes mit großer Wahrhaftigkeit widerspiegelt. Namentlich ist die Bildhauerkunst eine vortreffliche Quelle für die Kenntnis der den einzelnen Ständen eigenen Kleidertrachten. Denn sind auch die biblischen und sonstigen heiligen Gestalten, teilweise wenigstens, mit einer erdichteten, aber künstlerisch sehr befriedigenden Kleidung versehen, so tragen doch der Bauer, der Bürger, der Ritter, der Geistliche, die Frauen der verschiedenen gesellschaftlichen Abstufungen jene Gewänder, die ihnen die damalige sehr kleidsame Mode vorschrieb. Es ist dabei von Interesse, zu sehen, wie allmählich der Knopf in Brauch kam.

Die bildende Kunst des 13. Jahrhunderts belehrt sodann über die Geräte in den Wohnungen, über Tisch, Stuhl, Bett, über die Handwerke, über die Beschäftigungen des Landbaues, über das Reitzeug und nicht zuletzt über die hervorragende Rolle, welche die Rute in der Schule gespielt hat. Das alles aber leistete diese Kunst, weil sie die Natur, die Außenwelt nicht haßte, sondern liebte.

Sie ist wahr und darum auch charaktervoll.

Charaktervoll ist die Kunst des Mittelalters, namentlich die des 13. Jahrhunderts, und deshalb auch individuell. Damit ist ein anderer schwerer Irrtum berührt. Auch von solchen, die ein tieferes Verständnis dieser Zeit haben wollen und haben sollten, wird versichert, daß es ihr an Individualität gefehlt habe. Nichts ist falscher als diese Behauptung. Das 13. Jahrhundert zumal war individuell wie kaum ein anderes. Das beweist auch seine Kunst, vorab seine Bildhauerei. Leben, das individuellste Eigenleben spricht aus allen besseren Schöpfungen, die es hinterlassen hat. Von schematischer Wiederholung, von geistlosem Einerlei ist da keine Rede. Bei treuestem Festhalten an der Tradition kommt die Freiheit des Genius zur vollen Geltung. Die Tradition hatte nur die Aufgabe, den Künstler vor phantastischer Willkür zu bewahren, nicht aber seiner schöpferischen Einbildungskraft unberechtigte Grenzen zu ziehen.

Das Mittelalter ist in seinen Schöpfungen objektiver als manche andere Zeit gewesen; dies ist vollkommen richtig. Aber es geht nicht an, nur einem stark hervortretenden Subjektivismus das Lob charaktervoller Individualität spenden zu wollen. Das gerade Gegenteil ist wahr. Die Beherrschung, die

Aufopferung des Ich für eine höhere Aufgabe bekundet den Charakter, nicht aber das Sichgehenlassen des Subjekts.

Dieser Forderung sind die mittelalterlichen Künstler im allgemeinen gerecht geworden. Ihnen stand, weil sie Meister waren, obenan das darzustellende Objekt. Sie waren daher realistisch im besten Sinne des Wortes. Wenn diese Kunst heute herber erscheint als die Antike, so ist das zunächst in dem Unterschied zwischen deutscher und griechischer Eigenart begründet, dann aber zweifelsohne auch darin, daß die Bildhauerarbeiten mittelalterlicher deutscher Künstler nicht in italienischem Marmor, sondern zumeist in einem weniger widerstandsfähigen Material, in deutschem Sandstein, ausgeführt wurden, der jetzt die einstige Schönheit dieser Gebilde nur schwer ahnen läßt.

Zu den vielen Legenden über das Mittelalter gehört auch die, daß seine Kunstwerke mit verhältnismäßig wenigen Ausnahmen nicht bezeichnet wurden. Nach der Auffassung eines vielgenannten Kunsthistorikers hätten während der romanischen Zeit die Chronisten in prahlerischer Weise über die geringsten Arbeiten ihrer Mitbrüder, der Mönche, berichtet, die damals angeblich die alleinigen Vertreter jeglicher Kunsttätigkeit gewesen seien; sie erzählen, heißt es, in dieser Epoche mit peinlicher Sorgfalt und naiver Übertreibung von dem Aufputz ihrer Kirchen, sehen Marmor und Gold dort, wo gewöhnlicher Stein und vergoldetes Blei verwendet wurden. Als aber zur gotischen Zeit die Laien an die Spitze der Kunstentwicklung traten, da sollen sich diese mönchischen Chronisten plötzlich ‚verschworen' haben, die Namen der neuen Meister mit Stillschweigen zu übergehen. So erkläre es sich, weshalb so wenige Künstlernamen aus dem 12. und 13. Jahrhundert bekannt seien; von den Großtaten derer, die außerhalb der Orden standen, sollte nichts aufgezeichnet werden, selbst wenn sie in den Klöstern und für die Klöster tätig waren[1].

Nach andern haben die Künstler des Mittelalters freiwillig ihre Namen unterdrückt und es verschmäht, ihre Werke zu bezeichnen, damit sie ein um so reicherer Gotteslohn erwarte.

Diese Auffassungen und manche andere[2], die dasselbe Gebiet berühren, sind in ihrer Allgemeinheit nichts weiter als Gelehrtenfabeln. Es ist unrichtig, daß die mittelalterlichen Kunstwerke in der behaupteten Ausdehnung

---

[1] Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture française VIII 136, in dem Artikel Sculpture. Da nach Viollet in der romanischen Stilperiode einzig die Mönche Künstler waren und die Chronisten damals selbst das Geringfügigste zum Ruhme ihrer Orden aufgezeichnet haben, so hätte es für Viollet sehr leicht sein müssen, eine Unzahl von Künstler-Mönchen mit Namen zu nennen. Aber man sucht sie bei ihm vergebens.

[2] Vgl. de Mély, Les primitifs français 3 ff.

nicht bezeichnet waren. Jüngst gelang es einem französischen Forscher[1], in sieben Monaten 750 Namen festzustellen, mit denen sich Meister der verschiedensten Kunstzweige von den Zeiten der Merowinger an bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts auf ihren Werken verewigten. Ihre Entzifferung kam mitunter der Lösung eines Rätsels gleich.

Die mittelalterlichen Künstler haben aber ihre Arbeiten nicht bloß gern bezeichnet[2], sie haben sie auch manchmal mit sehr ruhmredigen Inschriften versehen, so daß das Lob der Bescheidenheit für diese Männer nicht ohne weiteres zutrifft. Solche großsprecherische Inschriften finden sich an Stellen angebracht, wo sie jedermann lesen kann, und die Geistlichkeit hat dem Renommierbedürfnis der Meister keine Schranken gesetzt.

So sind von unverständlichem Hoheitsgefühl getragen einige Inschriften italienischer Künstler aus dem 12. Jahrhundert[3]. Etwa zur selben Zeit hat ein gewisser Natalis seine keineswegs bedeutsame Schöpfung eines französischen Portals mit humanistisch eiteln Worten der Schöpfung Gottes an die Seite gestellt[4]. Neben diesem Texte klingt noch bescheiden die Inschrift jenes Franzosen, der im Braunschweiger Dom gemalt hat und der Ansicht war, daß er einen Sitz unter den Göttern verdiente, wenn er den von ihm gemalten Figuren auch Leben einzuhauchen verstünde[5].

Es dürfte keinem Zweifel unterliegen, daß man auch in Deutschland gar manchen mittelalterlichen Künstlernamen entdecken würde, wenn man einmal die Kunstwerke nach dieser Richtung methodisch untersuchen wollte, wie es der französische Gelehrte in seiner Heimat getan hat. Jedenfalls muß schon heute die weit verbreitete Meinung von der Namenlosigkeit mittelalterlicher Arbeiten und von grundsätzlicher Unterdrückung weltlicher Namen durch den Klerus als Märchen gelten.

Mit der Darstellung der bildenden Künste ist die geplante Kulturgeschichte des deutschen Volkes im 13. Jahrhundert abgeschlossen.

---

[1] Es ist F. de Mély, der darüber in seiner Schrift (a. a. O. 16) berichtet. In dieser Schrift hat er 150 Künstlernamen, die sich auf plastischen Arbeiten fanden, abgedruckt. Ein Teil davon war indes schon bekannt.

[2] Die einfachste Art war die des Bildhauers Engelberg in Frankfurt am Main. In dem Rundbogenfelde des einen Nordportals an der St Leonhardskirche steht auf dem Sockel des Sessels mit der Figur Christi: ENGELBERGUS F. Vgl. Ph. Friedrich Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom 13. Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1862, 4.

[3] Vgl. Kuhn, Kunstgeschichte II 354.

[4] Cuncta deus fecit. Homo factus cuncta refecit. Natalis me fecit. Bei de Mély a. a. O. 50.

[5] Vgl. oben S. 349.

Es hat sich diese Zeit als eine in jeder Beziehung großartige erwiesen. In mehrfacher Hinsicht zog sie das letzte Fazit vorausgehender Entwicklungen. Auf dem Gebiet des wirtschaftlichen Lebens war die Arbeit des Bauern, unter dem Vortritt der Orden, namentlich der Cistercienser, von reichstem Erfolge begleitet. Damals wurde das ostelbische Gebiet kolonisiert und dem Christentum wie dem Deutschtum gewonnen. Die Hörigkeit war, zumal in den geistlichen Herrschaften, keine Fessel, sondern verschaffte dem kleinen Manne Sicherheit und Lebensunterhalt. Mit den Fortschritten des Landbaues standen in innigem Zusammenhang die wirtschaftliche Kraft der Zünfte und Gilden. Daneben erstarkte das Rittertum und erntete Lorbeeren im Kampfe gegen den Halbmond. In seiner Entartung ist es eine Landplage geworden, gegen die ein noch wenig entwickeltes Rechtswesen nur mangelhafte Hilfe bieten konnte.

In religiöser Beziehung wurde das Gebot der Kirche für das öffentliche wie für das private Leben als maßgebend anerkannt. Die Welt des Mittelalters war von der Überzeugung durchdrungen, daß sich der Mensch seinem Schöpfer unterordnen müsse in schuldigem Gehorsam gegen die von Gott gewollte kirchliche und weltliche Autorität. Von dem Geiste des Christentums waren viele edle Seelen so vollkommen erfüllt, daß sie sich in entsagungsvoller Hingabe an den Dienst Gottes und des Nächsten verzehrten. Daneben fehlte es nicht an tiefen Schatten, an Akten roher Gewalt, die indes nicht selten durch strenge Buße gesühnt wurden.

Die Religion war aber nicht wie eine Forderung, über die man sich keine Rechenschaft gab. Im Gegenteil. Man suchte in ihre Geheimnisse möglichst tief einzudringen, und gerade dieses Streben, ihre Wahrheiten zu begründen und nach allen Seiten zu beleuchten, hat der Wissenschaft jener Zeit ein scharfes Gepräge aufgedrückt. Die Scholastik stand entschieden im Vordergrunde. Indes wenn auch die Theologie als die vorzüglichste wissenschaftliche Disziplin betrachtet wurde, so war sie doch nicht die einzige. Neben ihr wurden die übrigen Disziplinen mit Eifer betrieben, soweit die damaligen Mittel es gestatteten. Von einem inneren Gegensatz zwischen Spekulation und Empirie kann keine Rede sein. Den tatsächlichen Beweis dafür hat Albert der Große geliefert. Er ist der Schöpfer der peripatetischen Scholastik und zugleich der bedeutendste Naturforscher des Mittelalters. Aber auch Mystiker war der große Albert; er reiht sich als erleuchteter Geistesmann jenen zahlreichen Gestalten an, welche für alle Zeiten hellleuchtende Muster innigster Gottesliebe sein werden.

Beherrscht von der Religion war die Kunst in ihren verschiedenen Zweigen. Die Poesie bemächtigte sich der erhabensten Probleme und hat klassische Leistungen aufzuweisen. In der Musik vollzog sich der Fortschritt zur Polyphonie im

engsten Anschluß an den Gesang der Kirche. Aus den liturgischen Festspielen hat sich das Drama und mit ihm das heutige Theater samt der Oper entwickelt.

Vor allem aber verdanken die bildenden Künste der Religion das Beste, was sie geleistet haben. Nicht als ob die Deutschen ohne die Kirche keine Kunst gehabt hätten. Diese Annahme erscheint mit Rücksicht auf die künstlerische Begabung des deutschen Volkes ausgeschlossen[1]. Wohl aber ist die Kunst, welche tatsächlich im 13. Jahrhundert so Herrliches geleistet hat, durch das Christentum bedingt und hätte ohne die Kirche nicht existieren können. Die Kirche hat durch den Schatz ihres Offenbarungsglaubens zumeist den Inhalt der damaligen Kunst bestimmt und zur Befriedigung ihrer liturgischen Bedürfnisse der Kunst die stärkste und fruchtbarste Anregung gegeben. Dabei war die Stetigkeit der Entwicklung, die unter besonnener Fühlung mit der Tradition versuchte Lösung der vom Fortschritt der Zeit gestellten Aufgaben eine wesentliche Bedingung für die Entfaltung, welche die Kunst des 13. Jahrhunderts erfahren hat.

Noch ein Moment fällt als durchaus entscheidend in die Wagschale, wenn es sich darum handelt, die Kräfte namhaft zu machen, welche die so glückliche Entwicklung des Kunstschaffens herbeigeführt haben. Es ist das gleichzeitige Auftreten von Männern, die, jeder auf seinem Gebiete, hoch über die Mittelmäßigkeit hinausgingen. Das 13. Jahrhundert war überreich an genialen Meistern, gleich ausgezeichnet durch das feinste ästhetische Empfinden wie durch vollendete Beherrschung der technischen Mittel.

War die Kunst der Religion zu Dank verpflichtet, so fand anderseits auch die Kirche in der Kunst eine nicht zu unterschätzende Förderin ihrer berechtigten Interessen. Die Kirche mußte den Menschen um so verehrungswürdiger erscheinen, je glänzender sie ihnen entgegentrat. Zu einer Zeit, da das Leben sich zumeist noch in einfachen Formen bewegte, hob sich selbst ein bescheidenes Gotteshaus von der eigenen Wohnung vorteilhaft ab. Der Besucher empfand es unschwer, daß die Religion, der er zu dienen hatte, hoch über allem stand, was ihn sonst beschäftigen konnte. Weit fesselnder war der Anblick einer prächtigen Stiftskirche oder einer stolzen Kathedrale. In einzelnen Fällen ist es überliefert worden, in welcher Weise eine Kunstschöpfung auf die Gemüter gewirkt hat. Der Schluß auf andere Fälle ist leicht, und der Eindruck war um so verständlicher, wenn die Gläubigen sich sagen konnten, daß die Schöpfung zum guten Teil durch die Gaben zu stande gekommen war, die sie selbst beigesteuert hatten. Die Kunst besaß also eine wahrhaft

---

[1] Vgl. meine Bemerkungen im Anschluß an Dehio in der Zeitschrift für katholische Theologie 1909, 276.

pädagogische Bedeutung, indem sie die Wertschätzung der Religion in den Augen der Christen steigerte.

Dieses bildende Element ward dadurch noch verstärkt, daß die Kunst auch inhaltlich in innigster Fühlung mit der Religion blieb. Auf diese Weise wurde sie zur Lehrerin. Ihre Gestalten aus der biblischen Geschichte und aus der Legende der Heiligen waren eine stumme, aber darum nicht minder nachhaltige Predigt über einzelne Teile der Glaubens- und Sittenlehre. Im Mittelpunkt stand allzeit Christus und der Glaube an ihn. Ganze Zyklen von plastischen und malerischen Darstellungen wurden dem Auge des Besuchers vorgeführt, und zwar waren es fast regelmäßig gerade solche Bilderreihen, die in den mannigfaltigsten Ausgestaltungen[1] gewisse Grundthemen des christlichen Lebens anschlugen und deren Betrachtung für den aufmerksamen Beschauer kaum jemals ohne eine ethische Frucht bleiben konnte. Viele Gotteshäuser gestalteten sich so zu einer Schule für christlichen Unterricht.

Zugleich waren sie Schulen der Ästhetik, waren Museen, welche schlummernde Fähigkeiten wecken und zu höheren Kunstleistungen begeistern konnten.

Diese Vorzüge sind indes der Kunst des ganzen 13. Jahrhunderts nicht in demselben Grade eigentümlich. Sie nehmen ab, je mehr sich dieses Jahrhundert seinem Ende nähert.

Die Höhe war erreicht. Nach einem auch auf andern Gebieten geltenden Gesetz hielt sich die Kunst nicht auf dieser Höhe, sondern begann schon in den letzten Dezennien des 13. Jahrhunderts zu sinken. Eine Ausnahme machte nur die Malerei. Die gotische Malerei hat zwar auch schon im 13. Jahrhundert achtunggebietende Werke aufzuweisen, aber sie befand sich doch erst in der Entwicklung zu einem ferner liegenden Ziele. Sie sollte ihre Triumphe erst weit später feiern.

Man hat gesagt, daß es Leute gebe, welche das Mittelalter in die Gegenwart zaubern möchten. Es dürfte schwer sein, auch nur einen einzigen zu finden, der ein so völlig aussichtsloses, den Gesetzen der historischen Entwicklung widersprechendes Unterfangen ernstlich plant. Indes wenn es auch unmöglich ist und zudem töricht wäre, eine längst verklungene Zeit wieder aufleben zu lassen, so ist es doch möglich und erwünscht, den gesunden Idealismus, die

---

[1] Vgl. G. Sanoner, La vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du moyen-âge sur les portes d'églises, in der Revue de l'art chrétien 1905, 217 ff, mit Fortsetzungen. Ders., La Bible racontée par les artistes du moyen-âge, ebd. 1909, 146 ff, mit Fortsetzungen. Außer den mehrfach erwähnten ikonographischen Arbeiten sei auch genannt Heinrich Detzel, Christliche Ikonographie, 2 Bde, Freiburg i. Br. 1894, 1896.

einheitliche Grundanschauung des Mittelalters auf dem Gesamtgebiet der Kultur, die imponierende prinzipielle Einheit in Volkswirtschaft, sozialer Schichtung und Fürsorge, im Glauben und kirchlichen Leben, in Erziehung und Unterricht, in den einzelnen Zweigen der Wissenschaft, in Mystik und Kunst gegenüber dem zerstörenden und unwissenschaftlichen empiristischen Atomismus der Jetztzeit wieder zur Geltung zu bringen.

Mit der Kulturgeschichte des 13. Jahrhunderts hat die politische, die nun folgen soll, das gemein, daß auch in ihr hochbegabte Geister an der Spitze standen.

Register.

Die Hauptstellen sind durch fettgedruckte Seitenzahlen gekennzeichnet.

A.

B.

C.

F.

G.

J.

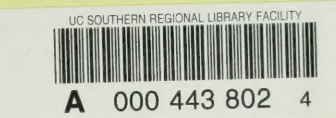
K.

L.

N.

O.

P.


UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 443 802 4

